



CD-491/492 STEREO

Olivier Messiaen

digital

THE COMPLETE ORGAN MUSIC — VOLUME 6

Livre du Saint-Sacrement

Including Recordings of Birdsong used in Messiaen's Organ Music



HANS-OLA ERICSSON

The Grönlund Organ of Luleå Cathedral, Sweden

BIS-CD-491/492 STEREO

Total playing time: 139'03

MESSIAEN, Olivier (b.1908)

Livre du Saint-Sacrement

DDD

119'16

(Leduc)

BIS-CD-491

Total playing time: 76'18

- | | | |
|-----------|--|--------------|
| 1 | I. Adoro te | 5'52 |
| 2 | II. La Source de Vie | 2'44 |
| 3 | III. Le Dieu caché | 7'52 |
| 4 | IV. Acte de Foi | 2'06 |
| 5 | V. Puer natus est nobis | 6'05 |
| 6 | VI. La manne et le Pain de Vie | 13'28 |
| 7 | VII. Les ressuscités et la lumière de Vie | 4'15 |
| 8 | VIII. Institution de l'Eucharistie | 6'26 |
| 9 | IX. Les ténèbres | 5'26 |
| 10 | X. La Résurrection du Christ | 7'38 |
| 11 | XI. L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine | 12'41 |

BIS-CD-492

Total playing time: 62'45

1	XII. La Transsubstantion	6'55
2	XIII. Les deux murailles d'eau	7'10
3	XIV. Prière avant la communion	4'55
4	XV. La joie de la grâce	5'23
5	XVI. Prière après la communion	7'06
6	XVII. La Présence multipliée	3'00
7	XVIII. Offrande et Alleluia final	7'59

HANS-OLA ERICSSON

The 1987 Grönlund Organ of Luleå Cathedral

(Luleå Domkyrka), Sweden.

Registrant: Kerstin Johansson

The Birdsong in Messiaen's Organ Music

A D D / D D D

European Birds

8	Turdus merula (Blackbird)	0'40
9	Luscinia megarhynchos (Nightingale)	0'40
10	Turdus philomelos (Song thrush)	0'40
11	Erithacus rubecula (Robin)	0'40
12	Parus major (Great tit)	0'35
13	Dendrocopos major (Great spotted woodpecker)	0'40

14	<i>Sylvia atricapilla</i> (Black cap)	0'40
15	<i>Troglodytes troglodytes</i> (Wren)	0'40
16	<i>Sylvia borin</i> (Garden warbler)	0'40
17	<i>Fringilla coelebs</i> (Chaffinch)	0'40
18	<i>Emberiza citrinella</i> (Yellowhammer)	0'40
19	<i>Turdus torquatus</i> (Ring ouzel)	0'40
20	<i>Aegolius funereus</i> (Tengmalm's owl)	0'40
21	<i>Dryocopus martius</i> (Black woodpecker)	0'35
22	<i>Pycnonotus barbatus</i> (Common bulbul)	0'40

Israeli Birds

23	<i>Onycognathus tristrami</i> (Tristram's grackle)	0'35
24	<i>Hippolais pallida</i> (Olivaceous warbler)	0'35
25	<i>Hippolais olivetorum</i> (Olive-tree warbler)	0'40
26	<i>Oenanthe lugens</i> (Mourning wheatear)	0'40
27	<i>Ammomanes deserti</i> (Desert lark)	0'40
28	<i>Luscinia megarhynchos</i> (Nightingale)	0'40
29	<i>Irania gutturalis</i> (White-throated robin)	0'40
30	<i>Pycnonotus</i> (Common garden bulbul)	0'40
31	<i>Streptopelia senegalensis</i> (Laughing dove)	0'30
32	<i>Hippolais polyglotta</i> (Melodious warbler)	0'35
33	<i>Acrochelagus stentoreus</i> (Clamorous reed warbler)	0'35



Figure 1: The 'language communicable'



Figure 2: The verbs 'to be' and 'to have'



Figure 3: The 'God' theme

Livre du Saint-Sacrement

Both of **Olivier Messiaen's** (b. 1908) earliest published works for organ, the short piece *Le banquet céleste* (1928) and the mighty *Livre du Saint-Sacrement* (1984), treat the mystery of the eucharist. The *Livre du Saint-Sacrement* is the most extensive of Messiaen's organ cycles. It gives expression to a theme that is central to Messiaen and it sums up his creative work both from the point of view of musical style and musical forms.

The mystery of the eucharist

The eucharistic celebration is the core of all Catholic life. Messiaen's choice of motifs has repeatedly shown how important this sacrament is to him and how fruitful it has been for his composition. The *Livre du Saint-Sacrement* is also inconceivable outside the context of Messiaen's practical musicianship as organist of the Church of the Holy Trinity in Paris for four decades, during which he developed the art of improvisation which is so clearly evident in the notated organ works. The liturgical framework within which the organ works have been developed is clearly evident in the *Livre du Saint-Sacrement* even though it has not the form of a strict "organ mass".

The titles of the movements allow us to perceive a division of the enormous work into three sections: movements I-IV are preparatory, movements V-XI portray various scenes from the gospels connected with the eucharist or of importance to the Catholic understanding of the eucharist, and in movements XII-XVIII the liturgy of the eucharist itself is portrayed musically.

- A. I. *Adoro te* — adoration at the miracle to come. II. *The source of life* — longing for the divine gift. III. *The hidden God* — consciousness of the mysterious meaning of the bread and wine. IV. *An act of faith* — faith made concrete at the meeting with Christ.
- B. V. *Puer natus est nobis* — birth of Jesus. VI. *Manna and the bread of life* — the feeding of the five thousand in Galilee. VII. *The resurrected and the light of life* (a further development of a motif in the text on the feeding of the five

thousand). VIII. *Institution of the eucharist* — the occasion when celebration of the eucharist was inaugurated. IX. *Darkness* — Jesus' death, of which the eucharist is a reminder. X. *Christ's resurrection* — the essential condition for the real presence in the eucharist. XI. *Christ appears to Mary Magdalene* — the first appearance after the resurrection, a foretaste of how Christ continuously meets the faithful in the mystery.

- C. XII. *Transubstantiation* — the unfathomable occurrence by which Christ is really present under the forms of ordinary bread and wine. XIII. *The two walls of water* — an unusual association to the action at the altar when, after the transubstantiation, the host is broken into pieces. XIV. *The prayer before communion* — that is, prior to reception of the holy gifts. XV. *The joy that follows from grace* — the inner dimension of participation in communion. XVI. *Prayer after communion* — expressions of silent wonder on the part of those who have received Christ himself. XVII. *The multiple presence* — continued meditation on what participation has meant. XVIII. *Presentation and concluding Alleluia* — the final "act" which lets that attitude that for the church governs participation in the eucharist continue in everyday life.

In its totality the work mirrors the pious Catholic participation in the mass: following inner preparation one approaches the eucharist, conscious of what Christ has done, and thus one participates in the sacramental act.

The mottoes to the various movements consist of significant quotations from the bible, from well-known Catholic hymns and prayers and from one of the best known classics of literary piety, *On the Imitation of Christ*. In this work one does not normally meet abstract theological and philosophical texts of the sort that appear in Messiaen's commentaries to, for example, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969) apart from phrases of the sort that appear in the Thomas Aquinas sequence — or, rather, a catechetical poem in sequential form — *Lauda Sion Salvatorem* (see, notably, the second motto to movement XIII).

From the bible Messiaen quotes partly passages from the gospels, which are associated in some manner with the eucharist, partly other texts which have been applied to the eucharist or which are used liturgically. In chapter VI of St. John's gospel (movements VI, VII) the evangelist deals consciously with the eucharist. Messiaen associates from John 6:54 ("He who eats of my flesh... has eternal life and I shall raise him up...", with a closely related passage on eternal life in John 8:12 "He who follows me shall... have the light of life"), and this gives him a reason for contemplating himself on eternal life. The choice of texts for movements VIII-XI is not difficult to understand when we consider the thinking behind the second part of the work as a whole. That the officer's words to Jesus in St. Matthew's gospel (Matthew 8:8) are quoted under the title *Prayer before communion* depends on the fact that this text, in slightly altered form, appears at this particular point in the liturgy of the mass: "Lord, I am not worthy to receive you, but only say the word and I shall be healed."

As a motto for the first movement in the series on Jesus' life, the fifth movement quotes Isaiah 9:5 in the version that is used in the Introitus to the Christmas Day Mass. In conjunction with the texts from St. John's gospel describing how Jesus fed five thousand people with the help of five barley loaves and two fishes a text from the Wisdom of Solomon (16:20-21) is quoted, one of the later deuterocanonic texts in the Old Testament. The text deals with the miracle when manna rained over the Israelites during their wandering in the desert, but the text has come to be applied to the eucharist and to be quoted in the liturgy.

Several of the other mottos are from well-known Catholic texts. *Adoro te devote*, a hymn by Thomas Aquinas (c.1225-1274) is sung at sacramental celebrations and on the festival of Corpus Christi, the Sunday in early summer on which the mystery of the eucharist is especially celebrated. The title of the first movement is from the beginning of the hymn; in the third movement one of the central verses is quoted; while the hymn's statement of what it is that makes us certain of Christ's real presence under the sign of bread is quoted above movement

XII. (In the intellectual tradition that is mirrored here the elements of bread and wine are, rather, an outer casing for the divine presence than symbols manifesting it.) The words appearing as a motto for movement IV form part of an old, much used series of prayers: An act of faith, An act of hope and An act of love. Two quotations from Bonaventura (c. 1217-1274) give expression to the intimacy of piety faced with the eucharist. In the tradition of which Messiaen is a part, the personal and inner aspect of the eucharistic feast is emphasized: its importance to the inner man, the devotion and intimate communion with Christ, preemption of the eternal life with him. The same spirit is evident in the quotations from the discourse between the soul and Christ in Thomas à Kempis *On the Imitation of Christ* from the 15th century. From Columba Marmion (1858-1923) the Irish-born abbot of the Benedictine monastery at Maredsous in Belgium in the early years of this century and one of Messiaen's authorities, there is a quotation in movement VI. His spiritual message, with its roots in the Benedictine tradition but open, too, to the inheritance from Thomas Aquinas, concentrated on Christ and communion with him. The Marmion quotation reminds us of Messiaen's links with the French-speaking intellectuals and the spiritual tradition generally known as "Renouveau catholique".

The Musical Language

For the listener who is only moderately familiar with contemporary art-music parts of the *Livre du Saint-Sacrement* will certainly seem difficult, advanced music. Messiaen uses a tonally very free language which he developed specially during his "experimental" period about 1950, and which we encounter in his *Livre d'orgue* from 1951.

In the second part of the work the means of expression differ less from the melodic and harmonic conventions of an earlier age. Parts of the *Livre du Saint-Sacrement* are highly reminiscent of Messiaen's earliest works employing harmony (and harmonically tinted melody) which builds on the foundations of the impressionists' music, not least Debussy. In his earliest works Messiaen had

developed a number of “modi of limited transposability” (tonal combinations that can be transposed a limited number of times), which he has continued to use over the years, both as melodic material and for building up chords.

Throughout the tonal language is typical of Messiaen. He has developed his own stylistic elements which clearly differentiate him from other 20th century composers. The rich palette of his chordal progressions, certain intervals which often reappear (for example an augmented fourth), a skilful use of the organ’s tonal resources, continually varied rhythms with elements from the varying and intricate rhythms of classical Greek poetry and, above all, from the Indian musical tradition, a melodic material that is heavily influenced by plainchant (in cases where he does not quote directly from plainchant or write variations on a plainchant theme), and, throughout, a clearly evident desire to paint views and express moods — all this develops the line from Messiaen’s earlier works.

Even the birdsong plays an important part in the *Livre du Saint-Sacrement* — nature’s own gift of music that Messiaen has systematically exploited in his compositions since the 1940s and which, during one period, completely dominated his music. The notable thing about the birdsong in the *Livre du Saint-Sacrement* is that the birds whose song he imitates here are, exclusively, such that can be heard in Israel — that is, as the composer himself comments, only birds that Jesus himself may have heard — so that even in the use of the birdsong there is a theological intention. This confirms very clearly the picture of Olivier Messiaen as a musical creator whose thinking and whose creative activities bear the stamp of his Catholic view of life and piety. Several of the birds are species that do not appear at all in more northerly latitudes. The birdsongs were noted down as they occurred in places like the Dead Sea, by the River Jordan, in the Judaeen desert close to Jerusalem and in the area round Tel Aviv. It was on a journey to the Holy Land just prior to beginning work on *Livre du Saint-Sacrement* that Messiaen noted down the birdsongs. For the listener who is expecting to hear cautious expositions of the gospel texts this will certainly come as a surprise — even, at first, perhaps a

shock — to hear the portrayal of the institution of the eucharist, that occasion of extraordinary solemnity when Jesus reveals to his disciples his coming sacrifice when he will give up his life on the cross. The atmosphere in the upper room is depicted with peaceful chords. Christ's words "This is my body, This is my blood" are expressed with ceremonious, heavy chord progressions. But the window is open and outside a bird is singing...

In the *Livre du Saint-Sacrement* Messiaen, to a limited extent, also makes use of the technique of a musical code, *langage communicable*, which he had developed in *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. In this code letters are represented by definite pitches and note values which makes it possible to "spell" words.

Taken together, this makes *Livre du Saint-Sacrement* a summing up of Messiaen's tireless musical travail over sixty years — a task that has devoted itself to stretching the limits of music with a view to reaching a universal dimensions in music. As he put it himself, to produce "music that touches everything and at the same time touches God".

First Part

I. *Adoro te*

I worship you, o hidden Godhead. (from *Adore te* by Thomas Aquinas)

The soul must prepare itself for the eucharistic mystery with an attitude of worship since the eucharist is an incomprehensible mystery, an act in which the world opens itself to the divine. The music takes the form of slow successions of chords.

II. *The Fountain of Life*

May my heart ever thirst for thee, o fountain of life, source of eternal light.
(From a prayer by Bonaventura)

The sacrament is a source of grace for mankind, food and drink for the soul thirsting for God. An accompanied, highly expressive melody.

III. *The Hidden God*

I could not endure to gaze on You in the full glory of Your Divinity. Therefore You bear with my frailty and conceal Yourself in this holy Sacrament. (*The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 11).

On the cross only your Godhead was hidden, here even your humanity. Yet I confess and believe in both, and I direct the same prayer to you as the penitent thief. (from *Adoro te devote*, Thomas Aquinas)

Two Israeli birds can be heard in this movement: *onycognathus tristramii* and *hippolais pallida*. The main theme comes from the plainchant Alleluiah for Corpus Christi. In the liturgy of the feast this text appears: "For my flesh is meat indeed, and my blood is drink indeed. He that eateth my flesh, and drinketh my blood, dwelleth in me, and I in him." The movement emphasizes the fact that the hidden Christ is given in the eucharist in visible form; the music seeks to express this mysterious obscurity.

IV. *An Act of Faith*

"My God, fully and firmly I believe in Thee". (from *An Act of Faith*)

The soul approaches the mystery with firm, unmovable conviction. The music consists of resolute, staccato chords which express the certainty that Christ is really present in the eucharist.

Second part

V. *Puer natus est nobis*

For unto us a child is born, unto us a son is given. (Isaiah 9:5 according the translation of the Christmas Day introitus).

The movement concludes with the song of *hippolais olivetorum* but is, in the main, a fantasia on the melody to the Christmas Day introitus whose initial notes (interval of a fifth G-D-D) is repeated over and over.

VI. *Manna and the Bread of Life*

You gave them food of angels, from heaven untiringly sending them bread already prepared, containing every delight, satisfying every taste. And the

substance you gave demonstrated your sweetness towards your children, for, conforming to the taste of whoever ate it, it transformed itself into what each eater wished. (Wisdom 16:20-21).

The life that Christ gives us in the communion is the whole of his life, with all the particular gifts that he has earned for us by living all these mysteries for us. (Dom Columba Marmion, *Le Christ dans ses mystères*, Chapter 18)

I am the living bread which came down from heaven: if any man eat of this bread, he shall live for ever: and the bread that I will give is my flesh, which I will give for the life of the world. (John 6:51).

The meditation on the feeding of the five thousand in Galilee and Jesus' words "I am the living bread..." lead one's thoughts to the miracle during the exodus when manna rained from heaven onto the Israelites (Exodus 16). The music first describes the desert with its drought and sterility. The birds that sing are birds that can be heard in the desert: *oenanthe lugens* and *ammomanes deserti*.

VII. *The Resurrection of the Dead and the Light of Life*

He that followeth me shall not walk in darkness but shall have the light of life. (John 8:12)

Whoso eateth my flesh, and drinketh my blood, hath eternal life; and I will raise him up at the last day. (John 6:54).

Associations run from Jesus' words about himself as the bread that gives eternal life to his promise (in a different context) that he will give the light of life to those who follow him. The music expresses the glory and the wonder that belong to life beyond the limit of death. It consists of shining and sparkling runs and chord progressions. At the beginning and end the word "resurrection" is "spelt out" (in *langage communicable*) strong and mighty.

VIII. *The Institution of the Eucharist*

This is my body. This is my blood. (Matthew 26:26,28)

An ancient Greek rhythmical pattern (short-long-long) is used in the calm chordal progression which depicts the scene in the upper room with its

ceremonious and sombre atmosphere on the evening before Jesus' death. Powerful chords in Messiaen's third "modus" stand out against this background; Jesus' own words thrice repeated. Through the window can be heard the song of a nightingale (*luscinia megarhynchos*).

IX. *Darkness*

Jesus said to them: This is your hour, and the power of darkness. (Luke 22:53).

When they came to the place called Golgotha, they crucified him. (cf. Luke 23:33).

Now from the sixth hour there was darkness over all the land. (Matthew 27:45).

From the quotations, three types of darkness can be understood which the music must express: the "darkness" of evil which takes power when Judas Iscariot goes out to betray Jesus; the "darkness" and insufferable pain of crucifixion and death on the cross; and the darkness over all the land that the gospels speak of. Various musical means — not least note-clusters — are used to convey an impression of chaos and darkness, and how Jesus' body on the cross is strained to breaking point.

X. *Christ's Resurrection*

Why seek ye the living among the dead? (Luke 24:5)

The music, assuming a thundering, radiant fortissimo, symbolizes the extraordinary power by which Jesus was raised from death and appeared as resurrected.

XI. *Christ Appears to Mary Magdalene*

Mary Magdalene stood and wept outside the sepulchre. She turned round and saw Jesus standing there, but she did not understand that it was he. Jesus said to her: "Mary". She called out "Rabboni" (which means master). Jesus said: "Go to my brethren and tell them what I have said: "I go to my father and your father, my God and your God". (cf. John 20:11-17).

This is the longest and freest movement of the work. Step by step the scene from St. John's gospel in which Jesus appears to Mary Magdalene is depicted: the dawn darkness with Mary weeping; the meeting with Jesus whom, at first, she does not recognize and his revealing word "Mary"; Mary's growing, wondrous sense of who is standing before her; her sudden realization and acceptance; her adoration before him; his command that she go to the apostles and tell them that he, the Son, is ascending to the Father.

The music illustrates the narrative: dark sounds at the start; then the slow, ceremonious chords as though from a distance; a long passage that grows in tempo and strength depicting Mary's growing wonder and so on. The words "Son", "Father", "your Father", "God", "your God", and finally, "revelation" are spelt out in *langage communicable*. The birdsong in this section on the Son going to his Father comes from an *iranian gutturalis*. The movement ends in a pianissimo: a divine revelation is at an end.

Third part

XII. The Transubstantiation

Eye, feel and taste cannot distinguish you; only what I hear convinces my faith. I believe everything God's son has said. Nothing is truer than this word of truth. (from *Adoro te devote*, Thomas Aquinas).

With this movement the work links itself to the actual liturgy of the eucharist; first to that event which, for the Catholic faith, means that bread and wine are transformed into the body and blood of Christ. The music is sophisticated, worked out in the minutest detail in order to signify the transubstantiation as a secret that exceeds human understanding. The complex, three-part music, the plainchant melody from the communion song on Corpus Christi and two birdsongs (*pycnonotus barbatus* and *streptopelia senegalensis*) provide the musical material.

XIII. The Two Walls of Water

And the waters were divided, and the children of Israel went into the midst of the sea upon the dry ground: and the waters were a wall unto them on their right hand, and on their left. (Exodus 14:21-22)

The host is broken but not destroyed; every piece contains all that the whole host is. What is divided is, by no means, its essence, but only the sign — and that does not alter the condition or the greatness of Him who is found in the form of the sign. (from the sequence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas Aquinas).

The liturgical breaking of the eucharistic water is the foundation of the thirteenth movement. The meditation on the breaking itself makes one think of the way in which the water was divided when the Israelites fled out of Egypt — that liberation which for Christendom is a portent of liberation from sin and death through Christ. The movement is dominated musically by massive waves of chords which are a sonic equivalent of how the masses of water rise up like two walls. Two warblers are heard: *hippolais polyglotta* and *acrocephalus stentoreus*. The central part of the movement depicts the water becoming calm after being divided.

XIV. *Prayer Before Communion*

Lord, I am not worthy... But only say the word... (The centurion's speech, Matthew 8:8).

In this movement various plainchant themes are employed, all connected with the eucharistic celebration or the celebration of God's presence and revelation in other ways: Alleluia for the mass of dedication, the sequence *Lauda Sion Salvatorem* and the gradual for Epiphany. They are mixed with calm, "humble" chords.

XV. *The Joy that Grace Gives*

Lord, I come to You to receive the benefit of Your gift, and to enjoy the Feast that You have graciously prepared for the poor. (*The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 3)

The Lover, as he runs forward, is as though bewinged. He rejoices, he is free and nothing fetters him. (*The Imitation of Christ*, Book III, Chapter 5).

In several of Messiaen's earlier works the supernatural joy which results from the meeting with the divine mystery has been expressed by birdsong. Here too: *pyncnonotus barbatus*, *onycognathus tristranii* and *iranica gutturalis* give a concert.

XVI. *Prayer after Communion*

My fragrance and my mildness, my peace and my delight... (Bonaventura).

To receive the gift is to taste a delight and to experience a peace which is beyond all understanding, all thought and all feeling. The words that Bonaventura lets Christ himself pronounce are interpreted in an inward-looking and melodic music.

XVII. *The Multifaceted Presence*

Just one receives, a thousand receive — and the one receives as much as the other: all receive him but he is not consumed. (from the sequence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas Aquinas).

Thomas' text on the meaning of the eucharist is paralleled by tritone intervals, the augmented fourth, one of the more characteristic aspects of Messiaen's music.

XVIII. *Offertory and final Alleluia*

I also offer and present before You the praises, the glowing affections, the raptures, the supernatural revelations and heavenly visions of all devout hearts. (*The Imitation of Christ*, Book IV, Chapter 17).

Towards the end of the movement the word "joy" is spelt out in *langage communicable* and the work concludes in a stupendous musical climax. Before this unbounded storm of musical joy breaks out, it is prepared for with a monophonic melody expressing the soul's turning to the hidden God who gives himself to mankind in the mystery of the eucharist.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson was born in Stockholm in 1958. He received organ tuition as a child, and as a member of the Stockholm Boys' Choir laid the foundation of his coming musical career. His first teacher was the organist, choir conductor and composer Torsten Nilsson; with him Hans-Ola Ericsson studied counterpoint, composition and organ interpretation. He wrote his first compositions in 1974 and in the same year made his first public appearance as an organist.

In 1976 he started to study church music at the Stockholm College of Music but the following year he went to Freiburg im Breisgau, Germany, to carry on his education at the Staatliche Hochschule für Musik. There he studied composition with Klaus Huber and Brian Ferneyhough, the piano with Edith Picht-Axenfeld and the organ with Zsigmond Szathmáry. In 1979 he returned to Stockholm to conclude his studies of church music and he qualified as a musical director in 1981. Thereupon he returned to Freiburg to complete his composition studies in 1983 and take his soloist's examination with Szathmáry. In spring 1984 he studied with the composer Luigi Nono in Venice.

Even in his student years, Hans-Ola Ericsson made a number of radio recordings and concert tours as an organist throughout Europe and the U.S.A., becoming known as a sympathetic interpreter of music old and new. He has appeared at a number of festivals throughout Europe and directed rehearsals of the Swedish Radio Choir, the Swedish Radio Chamber Choir and the Stockholm Philharmonic Choir. In 1981, along with Ole Lützow-Holm and Richard P. Scott, he was awarded the Karl Sczuka Prize by South-West German Radio.

Over the years he has received many scholarships and commissions as a composer. In spring 1987 he accompanied the Swedish Radio Symphony Orchestra to Japan as a soloist. Since autumn 1984 he has taught the interpretation of modern organ music at the Stockholm, Gothenburg and Malmö Colleges of Music. In autumn 1986 he was appointed Principal Instructor of Organ Playing at the Music College in Piteå (where he has lived since 1988); in 1989 he became Organ Professor at that institution. He also teaches Solo Organ Playing at the Malmö and Gothenburg Colleges of Music. He has recorded all of Messiaen's organ music for BIS (BIS-CD-409,410,441,442,464 and this recording).

Olivier Messiaen and the Birds in his Music

Olivier Messiaen is not only a composer. He is also an ornithologist. This becomes evident as one studies his organ music. The use of 'bird sounds' in music is not unusual in itself. But most composers have employed a generalized, symbolic bird sound lacking any actual prototype in the natural world. Where composers call some trilling section of the music a 'nightingale' or a 'thrush song', the call is more a product of the imagination than an interpretation of the sound of a real species.

In his scores, Messiaen has noted the birds which inspired particular passages of his music. The first question I asked myself was whether he has chosen birds from his own part of southern France or has picked birds at random. The second question concerned the type of sound that he has chosen for each bird. Has he chosen part of a song, the call, a warning cry or what? If, for instance, you consider the drumming made by the black woodpecker and turn it into music, the music will be quite different than if it had been based on the short cry, the long cry, the flight sound or the mating sound. The score will look different and the emotional content will be different in spite of the fact that the bird in question is a black woodpecker in all five instances. It is possible, from the score, to analyse which of the calls has inspired Messiaen in a particular passage of music.

I have analysed Messiaen's scores from an ornithological standpoint, helped by the identifications notated by Messiaen as well as the music itself. The names of the birds have been given below in English, but in order to avoid confusion I have also given their scientific names. For instance, the bird called 'rossignol' in the score must be the nightingale (*Luscinia megarhynchos*) and not the thrush nightingale (*Luscinia luscinia*). The first species is common in most parts of continental Europe and southern England, while the second species belongs to eastern Europe and the Nordic countries. The song of the two species is different and it appears that Messiaen has chosen the typical *crescendo* part in the nightingale's song (*Luscinia megarhynchos*).

Linguistic confusion leading to an incorrect picture of which bird Messiaen has made use of in his music occurs when listeners in any of the Nordic countries or in eastern Europe mistakenly think that 'rossignol' must be a thrush nightingale because they are not familiar with any other sort of nightingale. When an Englishman and a Scandinavian use the word nightingale in conversation, they are generally not aware that they are talking about different species of bird. In everyday life this is not usually a problem, but in seeking to discover the composer's true inspiration it becomes an important matter.

There follows a short presentation of the birds to be found in Messiaen's organ music in order of appearance.

Turdus merula (Blackbird)

Common throughout Europe. The typical blackbird song goes up and down in slow tempo. Messiaen has tried to catch this, but has increased the tempo somewhat (mainly the pauses).

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

As noted previously, this species is spread throughout continental Europe. Messiaen has probably caught the central section of the song that includes the typical *crescendo*.

Turdus Philomelos (Song thrush)

Widespread in parks, woods and gardens in most of Europe. The song thrush is famous for its capacity to imitate other birds. A typical detail of the song is repetition. Messiaen has taken part of the song which might be written 'pi-tju, pi-tju, pi-tju'.

Erithacus rubecula (Robin)

A very common bird in woods, parks and gardens all over Europe. This species caused some difficulties as regards Messiaen's score. It would seem that the composer has taken some short strophes from the song and has then speeded things up by excluding the natural pauses in the robin's song.

Parus major (Great tit)

A common and well-known bird in woods, parks and gardens throughout Europe. The typical song 'ti-ti-tju, ti-ti-tju' is very clearly rendered. Some great tits can drop one 'ti' and merely sing 'ti-tju, ti-tju' but Messiaen has clearly heard a bird of three syllables.

Picus cabus (Green woodpecker) / *Dendrocopos major* (Great spotted woodpecker)

Messiaen has written 'Pic vert / Pic épeiche' in his score. This has caused me some frustration because the score did not, at first, offer any clear view of what sound or mixture of sounds Messiaen had actually used. For instance, the cry or 'laugh' of a 'Pic vert' or green woodpecker is something very different from the short call of the 'Pic épeiche' or great spotted woodpecker. Both of these species can produce a drumming sound but that of the great spotted woodpecker is shorter than that of the green woodpecker. The great spotted also drums more frequently than the green. The drumming is the only similar sound produced by these two species. Further study of the score suggests the drumming of the great spotted woodpecker rather than the green woodpecker.

Sylvia atricapilla (Black cap)

A common bird in woods throughout Europe. The harmonic and melodious song ends with some typical flute notes and it would seem that Messiaen has used these.

Troglodytes troglodytes (Wren)

Spread throughout Europe in forests with thick undergrowth. The species also occurs in gardens and rocky areas with few trees. The song is very powerful and the warning call is piercing and rapid. I believe that here Messiaen has used some phrases from the final part of the song.

Sylvia borin (Garden warbler)

Common or fairly common in open woods, gardens and parks in the main parts of Europe. The song is musical and bubbling, reminiscent of the black cap but without the flute notes. From the score, it is difficult to conclude other than that Messiaen had a general impression of this bubbling song as his point of departure.

Fringilla coelebs (Chaffinch)

One of the most common of European birds. Messiaen has probably caught part of its song and put it into notes.

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

A common bird in open areas with bushes and cultivated fields throughout most of Europe. The bird's most typical song is when it counts to seven 'ti-ti-ti-ti-ti-tyyyy', or seems to be saying 'A piece of bread but no — cheese'. It is not unusual for certain birds to drop the 'cheese' from their song or only to count to four or five. But Messiaen's yellowhammer counts to seven and is tired of all the cheese in France.

Turdus torquatus (Ring ouzel)

A thrush which occurs in rocky areas in southern Europe and in the north-western parts of Britain and Scandinavia. It is an extremely shy bird and difficult to observe. Its song is typically melancholic with some distinct tones such as 'tjirru, tjirru, tjirru'. It seems that Messiaen has been inspired by this repeating aspect of the bird's song.

Aegolius funereus (Tengmalm's owl)

Locally not uncommon in mature coniferous forests in central Europe and Scandinavia. The call is a repeated 'po-po-po-po-po' which varies in speed and duration in accordance with the exaltation of the calling bird.

Dryocopus martius (Black woodpecker)

The main distribution areas are the forests of north, central and eastern Europe. In France, it is only to be found in the eastern parts. Messiaen has probably been inspired by the short cry 'klieääh' which he has repeated numerous times.

Pycnonotus barbatus (Common bulbul)

This is not a European bird but is common, for instance, in North Africa, in Israel and in southern Turkey. The bird has a powerful and varied song repertoire, including much mimicry of thrushes and other birds. It is difficult to point out anything typical of this bird from the score. Messiaen seems to have provided the bird with a 'free' rendition of the sort that individual birds produce.

Onycognathus tristrami (Tristram's grackle)

The size of a blackbird, this gregarious bird inhabits rocky deserts but flies considerable distances to feed. Its song is plaintive and melodious.

Hippolais pallida (Olivaceous warbler)

A small warbler which is a common passage migrant and which also breeds in a wide variety of habitats, especially on the banks of the Jordan. An active, restless bird, its song consists of one phrase which is constantly repeated.

Hippolais olivetorum (Olive-tree warbler)

A large warbler that can occasionally be seen in Israel in passage between East Africa and the Balkans. Its song is loud and raucous.

Oenanthe lugens (Mourning wheatear)

Commonly found in the Negev and the Judean Desert, this black and white wheatear lives in territorial pairs throughout the year. Its song is characterized by short, eager phrases with descending, jerky warblings followed by longish pauses.

Ammomanes deserti (Desert lark)

Most common of the larks in Israel, it is found in the deserts as well as in more grassy, open areas. It is very quiet for most of the year, song being more usually heard from birds inhabiting the grassy parts of the Judaeen Hills.

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

The best-known nightingale which passes through Israel in spring and autumn. It commonly breeds on the banks of the Jordan and its richly varied and powerful song can most usually be heard in the spring.

Irania gutturalis (White-throated robin)

This robin is a mountain bird that very occasionally breeds on Mount Hermon. It can sometimes be encountered in other parts of Israel during migration. Its song is strong and melodious.

Pycnonotus (Common garden bulbul)

Observations have now shown that the bulbul heard by Messiaen would have been one of the species *Pycnonotus xanthopygos* (Yellow-vented bulbul). Until recently this was believed to be conspecific with the common garden bulbul. This bird is common in most parts of Israel and sings all the year round, especially towards sunset.

Streptopelia senegalensis (Laughing dove)

The laughing dove probably owes its present existence in Israel to visiting Muslims who introduced specimens from Africa. Its cooing is one of the most characteristic sounds to be heard in the country.

Hippolais polyglotta (Melodious warbler)

It breeds in the countries surrounding the western Mediterranean and is an extremely rare visitor to the Middle East. The rich and varied song is usually heard from parks and gardens.

Acrophelagus stentoreus (Clamorous reed warbler)

This large reed warbler is found only in papyrus swamps and is resident in Israel. Its song is harsh, raucous and loud.

Gustaf Aulén

We should like to acknowledge the very generous assistance of ornithologists Gustaf Aulén and Krister Mild in preparing these notes. Digital recordings of the birds which appear in the *Livre du Saint-Sacrement* were provided by Krister Mild. The recording of Tengmalm's Owl was provided by Patrick J. Sellar. All the other bird recordings were provided by the BBC Natural History Unit.

The cover pictures chosen to illustrate the organ music of Olivier Messiaen are from the bird book of Olof Rudbeck. Work on this book started in 1693 and the author's aim was to produce a complete book of Swedish birds. He was granted the King's permission to shoot birds all over the country to use as models for his pictures, which were made in real size. During the period 1727-29, Olof Rudbeck used these pictures to illustrate zoology lectures at the University of Uppsala. One of his students was Carl von Linné, who was later to use Rudbeck's pictures as a basis for the description of types in his very important works *Fauna Svecica* and *Systema natura*. Olof Rudbeck's classic work remained however unpublished until 1985! Rudbeck was a great connoisseur of nature with a special predilection for birds. This love of birds is also highly characteristic of Messiaen's music. Some of the types of birds represented in his works were therefore chosen as cover pictures for this production. By choosing Rudbeck's pictures, two great artists are united — each of whom, in his own way, depicted something very close to the human heart: nature and the birds.

Dr. Gustaf Aulén (*Director, Swedish Ornithological Society*)

Recording data: 1990-06-06/08 at Luleå Cathedral (Luleå Domkyrka), Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

2 × Schoeps CMC541 and 2 × Neumann KM130 microphones; mixer by Didrik De Geer, Stockholm

1990; Technics SV-260A digital tape recorder

Producer: Siegbert Ernst

Digital editing: Siegbert Ernst

Cover text: Anders Ekenberg (music); Gustaf Aulén (birds)

Translations: William Jewson (English); Per Skans (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover picture: from Olof Rudbeck's Bird Book (*Turdus philomelos*, Song thrush)

Organ photographs: Grönlunds Orgelbyggeri AB

Type setting, lay-out: Andrew & Kyllikki Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1990 & 1992, BIS Records AB

BIS would like to thank Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden, for invaluable help in the making of this production.

Birdsong can be found at the following places in Messiaen's Organ Music:

Messe de la Pentecôte (BIS-CD-441)

Track 2: Offertoire

Turdus merula (Blackbird)

Erithacus rubecula (Robin)

Sylvia borin (Garden warbler)

Track 4: Communion

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Turdus merula (Blackbird)

Livre d'orgue (BIS-CD-441)

Track 9: Chants d'oiseaux

Turdus merula (Blackbird)

Erithacus rubecula (Robin)

Turdus philomelos (Song thrush)

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Track 12: Soixante-quatre durées

Parus major (Great tit)

Dendrocopos major (Great spotted woodpecker)

Turdus merula (Blackbird)

Turdus philomelos (Song thrush)

Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

**Méditations sur le mystère de la
Sainte Trinité (BIS-CD-464)**

Track 2: Méditation no II

Troglodytes troglodytes (Wren)

Turdus merula (Blackbird)

Fringilla coelebs (Chaffinch)

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 4: Méditation no IV

Dryocopus martius (Black woodpecker)

Turdus torquatus (Ring ouzel)

Aegolius funereus (Tengmalm's owl)

Turdus philomelos (Song thrush)

Track 5: Méditation no V

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 7: Méditation no 7

Pycnonotus barbatus (Common bulbul)

Track 8: Méditation no VIII

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

Track 9: Méditation no 9

Sylvia borin (Garden warbler)

Sylvia atricapilla (Black cap)

Emberiza citrinella (Yellowhammer)

**Livre du Saint-Sacrement
(BIS-CD-491/492)**

CD-491

Track 3: Le Dieu caché

Onycognathus tristrami (Tristram's grackle)

Hippolais pallida (Olivaceous warbler)

Track 5: *Puer natus est nobis*
Hippolais olivetorum (Olive-tree
warbler)

Track 6: *La manne et la Pain de Vie*
Oenanthe lugens (Mourning wheatear)
Ammomanes deserti (Desert lark)

Track 8: *Institution de l'Eucharistie*
Luscinia megarhynchos (Nightingale)

Track 11: *L'apparition du Christ*
ressuscité à Marie-Madeleine
Irania gutturalis (White-throated robin)

CD-492

Track 1: *La Transsubstantiation*
Pycnonotus (Common garden bulbul)
Streptopelia senegalensis (Laughing
dove)

Track 2: *Les deux murailles d'eau*
Hippolais polyglotta (Melodious
warbler)
Acrophelagus stentoreus (Clamorous
reed warbler)

Track 4: *La joie de la grâce*
Pycnonotus (Common garden bulbul)
Onycognathus tristrami (Tristram's
grackle)
Irania gutturalis (White-throated robin)

The songs of all the birds indicated in Messiaen's organ scores (with the exception of the unidentifiable *Oiseau de Persépolis* in the seventh movement of *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*) are reproduced on this CD. The composer may have imitated the songs of other birds without making specific reference to them in the sheet music, and for obvious reasons these birdsongs could not be included. Happy searching!

Livre du Saint-Sacrement

Sowohl das erste veröffentlichte Orgelwerk **Olivier Messiaens** (geb. 1908), das kurze Stück *Le banquet céleste* (Das himmlische Gastmahl, 1928), als auch sein gewaltiges *Livre du Saint-Sacrement* (Das Buch des Heiligen Sakraments, 1984) handelt vom Mysterium des Heiligen Abendmahles. Das *Livre du Saint-Sacrement* ist der grösste von Messiaens Orgelzyklen. Es gestaltet ein für den Menschen Messiaen zentrales Thema und fasst sein Schaffen zusammen, bezüglich des musikalischen Stils und der musikalischen Formen.

Das Mysterium des Heiligen Abendmahles

Das Feiern der Kommunion oder der Heiligen Eucharistie ist der Kern des katholischen Lebens. Die von Messiaen für seine Kompositionen gewählten Themen zeigten auch öfters, welche Bedeutung dieser heilige Akt für ihn gehabt hat, und wie fruchtbar er für sein musikalisches Schaffen gewesen ist. Ferner ist das Buch des Heiligen Sakraments ohne Messiaens praktische Tätigkeit während vierer Jahrzehnte als Organist in der Pariser Trinité kaum vorstellbar, der Zeit, in der er jene Improvisationskunst entwickelte, die in den ausgearbeiteten Orgelwerken so deutliche Spuren hinterlassen hat. Der liturgische Rahmen, innerhalb dessen die Orgelwerke herangewachsen sind, ist auch im Sakramentbuch deutlich spürbar, obwohl dieses nicht ganz die Form der „Orgelmesse“ hat.

Die Satztitel lassen eine Dreiteilung des gewaltigen Werkes hervortreten: die Sätze I-IV sind eine Vorbereitung, die Sätze V-XI sind Darstellungen verschiedener Szenen in den Evangelien mit Anknüpfungen an das Abendmahl oder mit Bedeutung für die katholische Deutung des Abendmahles, und in den Sätzen XII-XVIII wird die Kommunionliturgie in musikalische Form umgesetzt:

- A. I. *Adoro te* — Anbetung vor dem Wunder, das geschehen wird. II. *Die Quelle des Lebens* — die Sehnsucht nach der göttlichen Gabe. III. *Der verborgene Gott* — das Bewusstsein der geheimnisvollen Bedeutung des Brotes und des Weines. IV. *Ein Akt des Glaubens* — Vergegenwärtigung des Glaubens angesichts der Begegnung mit Christus.

- B. V. *Puer natus est nobis* — Jesu Geburt. VI. *Das Manna und das Brot des Lebens* — das Brotwunder in Galiläa. VII. *Die Auferstandenen und das Licht des Lebens* (eine Weiterentwicklung eines Motivs im Text über das Brotwunder). VIII. *Die Einsetzung der Eucharistie*. IX. *Die Finsternis* — Jesu Tod, zu dessen Gedanken das Abendmahl gefeiert wird. X. *Die Auferstehung Christi* — die notwendige Voraussetzung für Christi Gegenwart bei der Eucharistie. XI. *Christus erscheint der Maria aus Magdala* — die erste Offenbarung nach der Auferstehung, ein Vorzeichen dessen, wie Christus stets den Gläubigen im Mysterium begegnet.
- C. XII. *Die Transsubstantiation (Die Wandlung)* — das unfassbare Geschehen, durch das Christus in den Gestalten von Brot und Wein gegenwärtig wird. XIII. *Die beiden Wassermauern* — eine sinnreiche Anknüpfung an die Handlung, bei der das Brot nach der Wandlung geteilt wird. XIV. *Gebet vor der Kommunion*. XV. *Die Freude, die die Gnade schenkt* — die innere Dimension der Teilnahme an der Kommunion. XVI. *Gebet nach der Kommunion* — der Ausdruck stiller Verwunderung bei dem, der an Christus selbst teilgenommen hat. XVII. *Die vielfältige Gegenwart* — die weitere Meditation über die Teilnahme. XVIII. *Darbringung und abschliessendes Halleluja* — der letzte „Akt“, durch den die von der Kirche als für die Teilnahme an der Eucharistie wünschenswert bezeichnete geistige Einstellung im Alltag fortgesetzt werden soll.

Die Gesamtheit spiegelt die Frömmigkeit der Teilnahme an der katholischen Messe: nach innerer Vorbereitung tritt man im Bewusstsein dessen, was Christus getan hat, an das Abendmahl heran, woraufhin man an der heiligen Handlung teilnimmt.

Die Mottos über den einzelnen Sätzen bestehen aus signifikativen Zitaten aus Bibeltexten, bekannten katholischen Hymnen und Gebeten, sowie aus einem der bekanntesten Klassiker der Frömmigkeitsliteratur, *Die Nachfolge Christi*. Abstraktere theologisch-philosophische Texte jener Art, die etwa in Messiaens

Kommentaren zu den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (Meditationen über das Mysterium der heiligen Dreifaltigkeit, 1969) vorkommt, sind hier fast nicht zu finden, wenn man von gewissen Formulierungen in Thomas ab Aquinos Sequenz — oder eher Lehrgedicht in Sequenzform — *Lauda Sion salvatorem* absieht (siehe besonders das zweite Motto zum Satz XIII).

Aus der Bibel werden teils gewisse Stellen in den Evangelien, die sich in der einen oder anderen Weise auf das Abendmahl beziehen, teils andere auf das Abendmahl bezogene oder in liturgischen Zusammenhängen vorkommende Texte zitiert. Das sechste Kapitel des Johannesevangeliums (Satz VI, VII) handelt bereits für den Evangelisten selbst vom Abendmahl; Messiaens Assoziationen gleiten von Joh 6:54 („Wer mein Fleisch isst... hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken...“) bis zu einer verwandten Stelle über das ewige Leben in Joh 8:12 („Wer mir nachfolgt, wird... das Licht des Lebens haben“), was ihm einen Grund gibt, beim Gedanken selbst an das ewige Leben zu bleiben. Die Wahl der Textstellen für die Sätze VIII-XI ist hinsichtlich der im zweiten Teil des Werkes verfolgten Gedanken leicht verständlich. Dass die Worte des Hauptmanns von Kafarnaum an Jesus im Mattäusevangelium (Mt 8:8) unter dem Titel *Gebet vor der Kommunion* zitiert werden, kommt daher, dass dieser Text, leicht verändert, an eben dieser Stelle in der Abendmahlliturgie vorkommt: *Herr, ich bin nicht würdig, dass du eingehst unter mein Dach, aber sprich nur ein Wort, und meine Seele wird gesund*.

Als Motto für den ersten Satz der Serie über Jesu Leben, Satz V, wird Jesaja 9:5 in jener Textfassung zitiert, die als Introitus im Hochamt des Weihnachtstages vorkommt. Im Anschluss an die Texte des Johannesevangeliums über das Brotwunder in Galiläa, bei dem Jesus mit der Hilfe von fünf Broten und zwei Fischen Tausenden Menschen zu essen gibt, wird eine Stelle (16:20-21) aus Salomos Weisheit, einer der Apokryphen, zitiert; der Text handelt vom Wunder, bei dem Manna über die Israeliten während ihrer Wanderung in der Wüste regnete, aber seine Worte sind auf die Eucharistie übertragen worden und werden in der Liturgie zitiert.

Mehrere der übrigen Mottos sind bekannten katholischen Texten entnommen. *Adoro te devote*, eine Hymne von Thomas ab Aquino (um 1225-1274) wird bei Sakramentandachten gesungen, ausserdem zu Fronleichnam, an welchem vor-sommerlichen Tag das Mysterium der Eucharistie besonders gefeiert wird. Der erste Satz hat seinen Titel vom Anfang der Hymne geholt, bei Satz III wird eine von deren Kernstrophen zitiert, und die Aussagen der Hymne darüber, was uns die Gewissheit gibt, dass Christus wirklich in der Gestalt des Brotes anwesend ist, werden durch Satz XII wiedergegeben. (In der hier gespiegelten gedanklichen Tradition sind die äusseren Gestalten, das Brot und der Wein, eher eine Hülle für die göttliche Gegenwart, als Symbole, die sie manifestieren.) Die Worte, die als Motto des Satzes IV stehen, sind Teile einer alten, häufig verwendeten Gebets-serie: Ein Akt des Glaubens, Ein Akt der Hoffnung und Ein Akt der Liebe. Zwei Zitate von Bonaventura (um 1217-1274) drücken eine Intimität in der Frömmig-keit vor dem Abendmahl aus. In jener Tradition, zu der Messiaen gehört, wird vor allem der persönliche, innere Aspekt des Abendmahlfeierns betont: seine Bedeutung für den inneren Menschen, die Hingabe, die innige Gemeinschaft mit Christus, das Vorgreifen des ewigen Lebens mit ihm. Derselbe Geist prägt die Zitate aus den Gesprächen zwischen der Seele und Christus in Thomas a Kempis' *Die Nachfolge Christi* aus dem 15. Jahrhundert. Von Columba Marmion (1858-1923), irischgeborener Abt im Benediktinerkloster Maredsous in Belgien am Anfang unseres Jahrhunderts und einer von Messiaens Lehrmeistern, wird eines der Zitate am Satz VI geholt. Seine geistige Botschaft, mit Wurzeln in der benediktinischen Tradition, aber zugleich der Erbschaft von Thomas ab Aquino offen stehend, war auf Christus und die Gemeinschaft mit ihm konzentriert. Das Zitat von Marmion aktualisiert Messiaens Verankerung in jener französisch-sprachigen intellektuellen und geistigen Tradition, die „Renouveau catholique“ genannt zu werden pflegt.

Die musikalische Sprache

Einem in nur mässigem Umfange mit zeitgenössischer Kunstmusik vertrauten Hörer mögen sicherlich Teile des *Sakramentbuches* als schwierige oder radikale Musik erscheinen. Messiaen verwendet hier jene tonal sehr freie Tonsprache, die er besonders in der „experimentellen“ Periode um 1950 entwickelte, und die u.a. im *Livre d'orgue* (Orgelbuch, 1951) zu finden ist.

In anderen Teilen des Werkes sind die Ausdrucksmittel von der Melodik und Harmonik älterer Zeiten weniger weit entfernt. Teile des *Sakramentbuches* erinnern stark an die frühesten Werke von Messiaen, mit einer auf der Musik der Impressionisten, nicht zuletzt Debussy, weiterbauenden Harmonik (und harmonisch gefärbten Melodik). Bereits in den frühesten Werken hatte Messiaen eine Anzahl „begrenzt transponierbare Moden“ (Tonkombinationen, die eine begrenzte Anzahl Male transponiert werden können) entwickelt, die er durch die Jahre hindurch immer wieder als melodisches Material, aber auch zwecks Akkordbildung verwendete.

Die Tonsprache ist durchwegs die für Messiaen charakteristische: er entwickelte eigene Stilmittel, die ihn deutlich von anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts unterscheiden. Farbreichtum in der Akkordführung, gewisse häufig wiederkehrende Intervalle (z.B. übermässige Quart), ein geschicktes Ausnützen der klanglichen Möglichkeiten der Orgel, eine stets variierte Rhythmik mit Einschlägen der wechselnden und intrikaten Rhythmen der altgriechischen Poesie und vor allem der indischen Musiktradition, eine auf weiten Strecken vom gregorianischen Gesang beeinflusste Melodik (sofern es sich nicht sogar um Zitate oder Variationen über gregorianische Themen handelt), und im Ganzen ein stark spürbarer Wille, Szenen zu malen und Gemütszustände zum Ausdruck zu bringen — all dies setzt die Linie von Messiaens früheren Werken fort.

Auch der Vogelgesang spielt im *Sakramentbuch* eine wichtige Rolle — dieses musikalische Geschenk der Natur, das Messiaen seit den 1940er Jahren in seiner Musik systematisch verwendet hat, und das während einer Periode in seiner Musik

völlig dominant war. Das Bemerkenswerte am Vogelgesang im *Sakramentbuch* ist, dass hier lediglich solche Vögel imitiert werden, die in Israel vorkommen — somit, wie der Komponist in einem Kommentar schreibt, lauter solche Vögel, die Jesus selbst gehört haben kann. Sogar in der Benützung des Vogelgesanges tritt also ein theologischer Gedanke zum Vorschein; er bestätigt deutlichst das Bild von Olivier Messiaen als ein Musikschröpfer, dessen ganzes Denken und Schaffen von seiner katholischen Lebensanschauung und seiner Frömmigkeit geprägt wurden. Mehrere der Vögel gehören zu Arten, die auf nördlichen Breitengraden überhaupt nicht vorkommen. Die Vogelstimmen wurden an Ort und Stelle niedergeschrieben: u.a. am Toten Meer, am Jordanfluss, in der Wüste Juda bei Jerusalem und in der Gegend von Tel Aviv. Die Niederschriften wurden während einer Reise ins Heilige Land gemacht, kurz bevor Messiaen die Arbeit am *Sakramentbuch* begann. Für den Hörer, der zurückhaltende Auslegungen der Evangelientexte erwartet hätte, ist es sicherlich überraschend — zunächst vielleicht sogar schockierend — beispielsweise die Gestaltung der Einsetzung der Eucharistie zu hören, dieser äusserst bedeutsamen Stunde, in der Jesus seine Jünger in das Opfer einweihet, das er am Kreuze vollbringen wird. Die Atmosphäre im Saale des Abendmahles wird mit der Hilfe von stillen Akkorden geschildert, Jesu Worte „Das ist mein Leib, Das ist mein Blut“ durch feierliche, schwere Akkordfolgen ausgedrückt — aber das Fenster des Saales ist offen, und draussen singt ein Vogel...

In begrenztem Umfange setzt Messiaen im *Sakramentbuch* auch jene Technik einer musikalischen Kodensprache (einer sog. kommunikatiblen Sprache, *langage communicable*) ein, die er in den *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* entwickelt hat. In dieser Kodensprache werden die Buchstaben von bestimmten Tonhöhen und Notenwerten vertreten, wodurch das „Buchstabieren“ von Wörtern ermöglicht wird.

All dies macht das *Sakramentbuch* zu einer Zusammenfassung von Messiaens unermüdlicher musikalischer Arbeit durch etwa sechzig Jahre hindurch, eine

Arbeit, deren Ziel es war, die Grenzen der Musik auszudehnen, um solcherart in der Musik eine universelle Dimension zu schaffen, oder (wie er es selbst ausdrückte) „eine Musik, die alle Dinge und gleichzeitig Gott berührt“.

Erster Teil

I. *Adoro te* (Ich bete dich an)

Ich bete dich an, verborgener Gott. (aus *Adoro te*, Thomas ab Aquino)

Die Seele, die sich für das Mysterium der Eucharistie vorbereitet, muss dies in einer Attitüde der Anbetung tun, denn die Eucharistie ist ein unfassbares Wunder, ein Geschehen, in dem sich die Welt dem Göttlichen öffnet. Die Musik hat die Form langsamer Akkordfolgen.

II. *Die Quelle des Lebens*

Möge mein Herz immer den Durst nach dir empfinden, o du Brunnen des Lebens, du Quelle des ewigen Lichtes! (aus einem Gebet von Bonaventura)

Das Sakrament ist eine Gnadenquelle für den Menschen, ein Essen und ein Trinken für die nach Gott durstende Seele. Eine begleitete, sehr ausdrucksvolle Melodie.

III. *Der verborgene Gott*

Dich in deiner göttlichen Klarheit zu erblicken würden meine Augen nicht aushalten können. Es ist aus Sorge um meine Schwäche, dass du dich unter der Gestalt des Sakraments verbirgst. (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 11)

Auf dem Kreuze war nur deine Göttlichkeit verborgen, hier auch deine Menschlichkeit. Trotzdem bekenne und glaube ich an beides, und ich richte an dich dasselbe Gebet wie einst der reumütige Räuber. (aus *Adoro te devote*, Thomas ab Aquino)

Der Gesang zweier israelischer Vögel erklingt in diesem Satz: *onycognathus tristramii* und *hippolais pallida*. Das Hauptthema ist dem gregorianischen Halleluja zu Fronleichnam entnommen, das in der Liturgie den Text hat: „Denn mein Fleisch ist eine wahre Speise, und mein Blut ist ein wahrer Trank. Wer mein

Fleisch isst und mein Blut trinkt, bleibt in mir und ich in ihm.“ (Joh 6:55-56). Der Satz stellt fest, dass es ein unter sichtbaren Gestalten verborgener Christus ist, der bei der Eucharistie gegeben wird; die Musik will diese geheimnisvolle Verborgenheit ausdrücken.

IV. *Ein Akt des Glaubens*

„Mein Gott, ich glaube fest an dich“ (aus *Ein Akt des Glaubens*)

Die Seele nähert sich dem Mysterium mit fester, unerschütterlicher Überzeugung: eine Musik mit entschlossenen Staccato-Akkorden, die die Gewissheit ausdrücken, dass Christus tatsächlich in der Eucharistie gegenwärtig ist.

Zweiter Teil

V. *Puer natus est nobis*

Ein Kind wird uns geboren, ein Sohn wird uns geschenkt. (Jes 9:5)

Der Satz wird mit dem Gesang des *hippolais olivetorum* beendet, ist aber im grossen Ganzen eine Phantasie über die Melodie des Introitus des Weihnachtstages, dessen einleitende Töne (der Quintensprung g-d-d) mehrmals wiederholt werden.

VI. *Das Manna und das Brot des Lebens*

Statt dessen gabst du deinem Volke Engelsspeise zu essen und gewährtest ihnen unaufhörlich fertiges Brot vom Himmel her, das jeglichen Genuss enthielt und jedem Geschmack entsprach. Denn deine Kost offenbarte deine süsse Güte gegen deine Kinder; dem Begehren eines jeden Essenden entgegenkommend, wandelte sie sich zu dem, was er wünschte. (Weish 16:20-21)

Das Leben, das uns Christus durch die Eucharistie gibt, ist sein ganzes Leben, mit den ganzen besonderen Gaben, die er uns dadurch verdient hat, dass er selbst für uns diese ganzen Mysterien erlebte.

(Dom Columba Marmion, *Le Christ dans ses Mystères*, Kap. 18)

Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wenn einer

von diesem Brot isst, wird er leben in Ewigkeit, und das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch für das Leben der Welt. (Joh 6:51)

Die Meditation über das Brotwunder in Galiläa und Jesu Worte „Ich bin das lebendige Brot...“ bringen die Gedanken auf das Wunder während der Wüstenwanderung, als Manna vom Himmel über die Israeliten regnete (Ex 16). In der Musik wird zunächst die Wüste mit ihrer Trockenheit und Sterilität beschrieben. Es singen Vögel, die man in der Wüste hören kann: *oenanthe lugens* und die Wüstenlerche *ammomanes deserti*.

VII. Die Auferstandenen und das Licht des Lebens

Wer mir nachfolgt, wird nicht im Finstern gehen, sondern das Licht des Lebens haben. (Joh 8:12)

Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat ewiges Leben, und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tag. (Joh 6:54)

Von Jesu Worten über ihn selbst als das Brot, das ewiges Leben gibt, geht die Assoziation zu seinen Worten (in einem anderen Zusammenhang), dass er jenen, die ihm folgen, das Licht des Lebens geben will. Die Musik drückt jene Herrlichkeit und jenen Glanz aus, die das Leben im Jenseits prägen. Sie besteht aus glänzenden und funkelnden Läufen und Akkordfolgen. Das Wort „Auferstehung“ wird am Anfang und am Schluss „buchstabiert“ (in *langage communicable*), lautstark und gewaltig.

VIII. Die Einsetzung der Eucharistie

Das ist mein Leib. Das ist mein Blut. (Mt 26:26, 28)

Ein altes griechisches rhythmisches Muster (kurz-lang-lang) wird in der ruhigen Akkordfolge eingesetzt, durch welche die feierliche und ernste Atmosphäre im Abendmahlsaal am Abend vor Jesu Tod geschildert wird. Kräftige Akkorde in Messiaens drittem „Modus“ zeichnen sich gegen diesen Hintergrund ab; es sind Jesu eigene Worte, dreimal wiederholt. Durch das Fenster hört man den Gesang der Nachtigall (*luscini megarhynchos*).

IX. *Die Finsternis*

Jesus sagte: Das ist eure Stunde und die Macht der Finsternis. (Lk 22:53)
Als sie an den Ort kamen, der Golgata genannt wird, kreuzigten sie ihn. (vgl. Lk 23:33)

Von der sechsten Stunde an trat Finsternis ein über das ganze Land. (Mt 27:45)

In den Zitaten können drei Formen von Finsternis geahnt werden, die von der Musik ausgedrückt werden sollen: die „Finsternis“ des Bösen ergreift die Macht, als Judas Ischarioth geht, um Jesus zu verraten; die „Finsternis“ und der unerträgliche Schmerz der Kreuzigung und des Todes am Kreuz; die Finsternis über dem ganzen Lande, von der die Evangelien sprechen. Verschiedene musikalische Mittel — nicht zuletzt Clusters — sollen den Eindruck von Chaos und Finsternis hervorrufen, und veranschaulichen, wie sich Jesu Leib am Kreuze bis ins Äusserste spannt.

X. *Die Auferstehung Christi*

Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? (Lk 24:5)

Die Musik symbolisiert im donnernden und glänzenden Fortissimo die ungeheure Kraft, mit der Jesus vom Tode erweckt wurde und als Auferstandener erschien.

XI. *Christus erscheint der Maria aus Magdala*

Maria aber stand draussen vor dem Grab und weinte. Sie wandte sich um und sah Jesus dastehen, aber ohne zu wissen, dass es Jesus war. Jesus sagte zu ihr: „Maria!“ Sie rief: „Rabbuni!“ (das heisst: „Meister“). Jesus sagte: „Geh zu meinen Brüdern und sage ihnen, was ich gesagt habe: ich gehe zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.“ (vgl. Joh 20:11-17)

Dieser Satz ist der längste und freistehendste im Werk. Schrittweise wird jene Szene im Johannesevangelium geschildert, in der sich Jesus der Maria aus Magdala zeigt: die weinende Maria in der Dämmerungsfinsternis; die Begegnung

mit Jesus, den sie zunächst nicht erkennt, und sein entscheidendes Wort „Maria!“; Marias wachsende, verwunderte Erkenntnis dessen, wer vor ihr steht; ihre jähe Einsicht und Bejahung; ihre Anbetung vor ihm; sein Befehl, dass sie zu den Jüngern gehen und ihnen sagen soll, dass er — der Sohn — zum Vater hinaufgeht.

Die Musik veranschaulicht diese Erzählung: dunkle Klänge am Anfang; dann langsame, feierliche Akkorde wie aus der Ferne; eine lange Passage, die an Tempo und Lautstärke wächst, dadurch Marias wachsende Verwunderung bezeichnend, und so weiter. Die Worte „Sohn“, „Vater“, „euer Vater“, „Gott“, „euer Gott“ und zuletzt „Offenbarung“ werden mit Hilfe der *langage communicable* buchstabiert. Der Vogelgesang in jenem Abschnitt, wo der Sohn zum Vater geht, ist eine *irania gutturalis*. Der Satz klingt in Pianissimo aus: eine göttliche Offenbarung geht ihrem Ende zu.

Dritter Teil

XII. Die Transsubstantion

Augen, Gefühl und Geschmack vermögen dich nicht zu erkennen; nur das, was ich höre, gibt meinem Glauben Überzeugung. Ich glaube an alles, was Gottes Sohn gesagt hat. Es gibt nichts, das wahrer ist als dieses Wort der Wahrheit. (aus *Adoro te devote*, Thomas ab Aquino)

Von diesem Satz weg knüpft das Werk an den Verlauf der eigentlichen Abendmahlliturgie an, zunächst an jenes Geschehen, das für den katholischen Glauben bedeutet, dass Brot und Wein in Christi Leib und Blut verwandelt werden. Eine sofistikierte, bis ins Detail errechnete Musik soll die Wandlung als ein Geheimnis bezeichnen, das die menschliche Vernunft übersteigt. Eine komplexe Dreistimmigkeit, die gregorianische Melodie für die Kommunion zu Fronleichnam und der Gesang zweier Vögel (*pycnonotus barbatus* und *streptopelea senegalensis*) sind das musikalische Material.

XIII. Die beiden Wassermauern

Da spalteten sich die Wasser. Die Kinder Israels schritten aber inmitten des Meeres auf trockenem Boden hindurch, während ihnen die Wasser eine Mauer zu ihrer Rechten und eine zu ihrer Linken bildeten. (Ex 14:21-22)

Die Hostie wird gebrochen aber nicht vernichtet; in jedem Stück ist all das, was die ganze Hostie ist. Das, was man zerteilt, ist keineswegs ihr Wesen, sondern nur das Zeichen — und das verändert nicht den Zustand oder das Wesen bei Ihm, der er dort unter der Gestalt des Zeichens anwesend ist. (aus der Sequenz *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas ab Aquino)

Der liturgische Akt, bei dem das Brot auseinandergebrochen wird, ist die Grundlage des dreizehnten Satzes. Die Meditation über das eigentliche Brechen bringt den Gedanken assoziativ auf die sich spaltenden Wasser beim Auszug der Israeliten aus Ägypten — jene Befreiung, die für das Christentum ein Vorbote der Befreiung von Sünde und Tod durch Christus ist. Musikalisch beherrschen gewaltige Akkordwellen den Satz, ein klangliches Gegenstück der sich wie zwei Mauern aufrichtenden Wassermassen. Zwei Vogelarten singen: *hippolaïs polyglotta* und *acrocephalus stentoreus*. In der Satzmitte wird beschrieben, wie sich das Wasser wieder beruhigt.

XIV. Gebet vor der Kommunion

Herr, ich bin nicht würdig... aber sprich nur ein Wort... (Worte des Hauptmanns, Mt 8:8)

In diesem Satz kommen verschiedene gregorianische Themen zur Verwendung, die an die Eucharistie oder an andere Arten des Feierns von Gottes Gegenwart oder Offenbarung geknüpft sind: Halleluja für die Kirchenmesse, die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* und das Graduale für das Dreikönigsfest. Sie werden mit stillen, „demütigen“ Akkorden gemischt.

XV. Die Freude, die die Gnade schenkt

Ich komme zu dir, Herr, um die Gabe zu kosten und Freude an deinem heiligen Gastmahl zu haben, das du den Armen bereitet hast. (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 3)

Wer liebt ist gleichsam beflügelt, wo er hervorspringt. Er jubelt, er ist frei und nichts bindet ihn. (*Die Nachfolge Christi*, Buch III, Kap. 5)

In mehreren früheren Werken drückte Messiaen die durch die Begegnung mit dem göttlichen Mysterium hervorgerufene übernatürliche Freude durch Vogelgesang aus, so auch hier: *pycnonotus barbatus*, *onycognathus tristranii* und *irania gutturalis* konzertieren.

XVI. Gebet nach der Kommunion

Mein Wohlduft und meine Milde, mein Friede und meine Lieblichkeit... (Bonaventura)

Die Gabe zu empfangen ist wie eine Lieblichkeit zu kosten und einen Frieden zu empfinden, der jenseits eines jeden Verstandes, jeden Gedankens und jeden Gefühls ist. Die Worte, die Bonaventura Christus selbst aussprechen lässt, werden durch innig melodiose Musik interpretiert.

XVII. Die vielfältige Gegenwart

Ein einziger empfängt, Tausende empfangen — und der eine bekommt gleich viel wie der andere: alle empfangen ihn, aber er wird nicht verzehrt. (aus der Sequenz *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas ab Aquino)

Den Worten des Thomas über die Eucharistie entspricht eine kraftvolle Musik, in der das Tritonusintervall, die übermässige Quart, charakteristisch ist, ein wichtiger Zug in Messiaens Musik.

XVIII. Darbringung und abschliessendes Halleluja

Ich bringe Dir, Herr, das ganze Entzücken der Liebe und Freude, die ganze Verückung, alle Offenbarungen und himmlische Erscheinungen, die den Seelen aller Heiligen anvertraut wurden... (*Die Nachfolge Christi*, Buch IV, Kap. 17)

Gegen Ende des letzten Satzes wird das Wort „Freude“ in *langage communicable* „buchstabiert“, und das Werk bekommt einen strahlenden musikalischen Höhepunkt. Vor diesem grenzenlosen musikalischen Freuden- ausbruch drückt eine einstimmige Melodie aus, wie sich die Seele Gott anvertraut,

dem Verborgenen, der sich selbst den Menschen gibt im Mysterium der Eucharistie.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson wurde 1958 in Stockholm geboren. Als Kind erhielt er Orgelunterricht und sein Mitwirken im Stockholmer Knabenchor wurde zum Grundstein seiner musikalischen Karriere. Sein erster Lehrer war der Organist, Chorleiter und Komponist Torsten Nilsson. Bei ihm studierte Hans-Ola Ericsson Kontrapunkt, Komposition und Orgelinterpretation. 1974 schrieb er seine erste Komposition und trat im selben Jahr zum ersten Mal öffentlich als Organist auf.

1976 begann er, an der Stockholmer Musikhochschule Kirchenmusik zu studieren. Doch im folgenden Jahr ging er nach Freiburg im Breisgau in Deutschland, um seine Studien an der Staatlichen Hochschule für Musik fortzusetzen. Hier studierte er Komposition bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough, Klavier bei Edith Picht-Axenfeld und Orgel bei Zsigmond Szathmáry. 1979 ging er nach Stockholm, um seine Kirchenmusikstudien abzuschliessen. Daraufhin kehrte er nach Freiburg zurück, wo er 1983 sein Kompositionsstudium abschloss und sein Konzertexamen erhielt. Im Frühjahr 1984 studierte er bei dem Komponisten Luigi Nono in Venedig.

Schon während seiner Studienjahre machte Hans-Ola Ericsson eine Reihe von Rundfunkaufnahmen und Konzertreisen als Organist durch ganz Europa und in die USA. Auf diese Weise wurde er als einfühlsamer Interpret neuer und alter Musik bekannt, und er trat bei verschiedenen Festivals in Europa auf. Darüberhinaus übernahm er Einstudierungen des Schwedischen Rundfunkchors, des Schwedischen Rundfunkkammerchors und des Stockholmer Philharmonischen Chors. 1981 wurde ihm zusammen mit Ole Lützow-Holm und Richard P. Scott der Karl-Sczuka-Preis des Südwestfunks in Deutschland verliehen.

Im Laufe der Jahre erhielt er viele Stipendien und Kompositionsaufträge. Im Frühjahr 1987 begleitete er als Solist das Schwedische Radiosymphonieorchester nach Japan. Seit dem Herbst 1984 lehrt er Interpretation zeitgenössischer Orgel-

musik an den Musikhochschulen in Stockholm, Göteborg und Malmö. Seit dem Herbst 1986 unterrichtet er an der Musikhochschule Piteå, wo er auch seit 1988 lebt. Dort erhielt er 1989 auch die Professur für Orgel. Darüberhinaus unterrichtet er an den Musikhochschulen Malmö und Göteborg. Für BIS nimmt er das gesamte Orgelwerk Messiaens auf.

Das Titelbild, das gewählt wurde, um Olivier Messiaens Orgelmusik zu illustrieren, stammt aus dem Vogelbuch von Olof Rudbeck. Der Autor begann 1693 mit der Arbeit zu diesem Buch und er beabsichtigte, ein Buch mit sämtlichen schwedischen Vögeln herzustellen. Ihm war die Erlaubnis des Königs erteilt worden, Vögel überall im Land zu schießen, um sie als Modelle für seine Bilder zu verwenden, die in Originalgrösse gemacht wurden. Während der Jahre 1727-29 illustrierte er mit Hilfe dieser Bilder seine zoologischen Vorlesungen an der Universität Uppsala. Einer seiner Studenten war Carl von Linné, der später Rudbecks Bilder als Grundlage seiner Beschreibung der Arten in seinen überaus wichtigen Werken *Fauna Svecica* und *Systema natura* verwendete. Olof Rudbecks klassisches Werk blieb jedoch bis 1985 unveröffentlicht. Rudbeck war ein grosser Kenner der Natur mit einer besonderen Vorliebe für Vögel. Diese Liebe zu den Vögeln ist auch für Messiaens Musik sehr charakteristisch. Einige Arten der Vögel, die auch in seinem Werk dargestellt werden, wurden daher als Titelseiten für diese Produktion gewählt. Durch die Wahl von Rudbecks Bildern wurden zwei grosse Künstler vereint: jeder von ihnen, doch jeder auf seine eigene Art, beschrieb etwas, was dem menschlichen Herzen sehr nahe liegt: Natur und Vögel.

Livre du Saint-Sacrement

Les deux œuvres pour orgue éditées d'Olivier Messiaen (1908-), le court *Banquet céleste* (1928) et l'imposant *Livre du Saint-Sacrement* (1984), traitent du mystère de l'Eucharistie.

Le *Livre du Saint-Sacrement* est le plus gros des cycles pour orgue de Messiaen. Il présente un thème central chez Messiaen comme personne résumant son œuvre créatrice en ce qui a trait et au style musical et aux formes musicales.

Le mystère de l'Eucharistie

La célébration de la communion ou de la sainte Eucharistie est au centre de toute vie catholique. Les motifs choisis par Messiaen pour ses compositions ont aussi, à maintes reprises, montré l'importance qu'il accorde à cette sainte démarche et combien elle fut propice à sa création musicale. Le *Livre du Saint-Sacrement* est de plus inséparable du poste d'organiste que Messiaen occupa pendant 40 ans à l'église de la Ste-Trinité à Paris — c'est là qu'il développa l'art de l'improvisation dont les œuvres écrites pour orgue portent si bien les traces. Le cadre liturgique dans lequel les œuvres pour orgue se sont développées est clairement perceptible aussi dans le *Livre du Saint-Sacrement*, même si ce dernier n'épouse pas entièrement la forme de "la messe d'orgue".

Les titres des mouvements laissent percevoir une division ternaire de l'œuvre gigantesque: les mouvements I-IV sont une préparation, les V-XI représentent différentes scènes des évangiles associées à l'Eucharistie ou significatives de la pensée eucharistique catholique et, dans les mouvements XII-XVIII, on trouve la liturgie eucharistique transposée en forme musicale:

- A. I. *Adoro te* — adoration devant le miracle qui va se produire. II. *Source de la vie* — la soif du don divin. III. *Le Dieu caché* — la conscience de la présence secrète dans le pain et le vin. IV. *Un acte de foi* — actualisation de la foi devant la rencontre avec le Christ.
- B. V. *Puer natus est nobis* — la naissance de Jésus. VI. *La manne et le pain de vie* — la multiplication des pains en Galilée. VII. *Les ressuscités et la lumière*

de la vie (un développement d'un motif dans le texte de la multiplication des pains). VIII. *L'institution de l'Eucharistie* — la dernière cène. IX. *Les ténèbres* — la mort de Jésus, rappelée à chaque Eucharistie. X. *La résurrection du Christ* — la condition nécessaire à la présence du Christ dans l'Eucharistie. XI. *Le Christ apparaît à Marie de Magdala* — la première apparition après la résurrection, un présage de la rencontre continue du Christ avec les croyants dans le mystère.

- C. XII. *La transsubstantiation* — le changement incompréhensible par lequel le Christ devient réellement présent sous les apparences de pain et de vin ordinaires. XIII. *Les deux murs d'eau* — un astucieux rattachement au moment où le pain eucharistique, après la consécration, est rompu. XIV. *Prière avant la communion* — c'est-à-dire avant la réception des dons divins. XV. *La joie procurée par la grâce* — la dimension intérieure de la participation à l'Eucharistie. XVI. *Prière après la communion* — expression d'émerveillement silencieux de la part de celui qui a reçu le Christ lui-même. XVII. *La Présence multiple* — suite de la méditation sur la signification de la participation. XVIII. *Offrande et Alléluia final* — la dernière "partie" qui laisse se prolonger dans le quotidien l'attitude qui doit, selon l'Eglise, régner lors de la participation à l'Eucharistie.

Le tout reflète la façon d'un catholique pieux de participer à la messe: après une préparation intérieure, on s'approche de la sainte table en toute conscience de ce que le Christ a fait et on prend ainsi part au saint repas.

Les épigraphes au-dessus des différents mouvements proviennent de citations significatives tirées de textes de la bible, d'hymnes catholiques bien connues et de prières puisées dans le classique le mieux connu de la littérature dévote, *De l'Imitation de Jésus-Christ*. Des textes théologico-philosophiques plus abstraits présents dans les commentaires de Messiaen dans, par exemple, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), se rencontrent à peine ici, à part quelques phrases du genre présentes dans la séquence — ou plutôt dans le poème

didactique en forme de séquence — *Lauda Sion Salvatorem* de Thomas d'Aquin (voir particulièrement la seconde épigraphe du mouvement XIII).

Des passages bibliques cités, certains proviennent des évangiles et sont reliés d'une façon ou d'une autre à l'Eucharistie, d'autres lui sont applicables ou appartiennent au contexte liturgique. Le 6^e chapitre de l'évangile de saint Jean (mouvements VI, VII) traite déjà, pour l'évangéliste lui-même, de l'Eucharistie; Messiaen associe Jn 6:54 ("Qui mange ma chair... a la vie éternelle et je le ressusciterai...") à un passage de la même famille spirituelle sur la lumière éternelle dans Jn 8:12 ("Celui qui me suit aura... la lumière de la vie") et cela lui donne l'occasion de s'attarder à la pensée de la vie éternelle. Le choix des passages textuels aux mouvements VIII-XI n'est pas difficile à comprendre lorsqu'on se situe au niveau de la pensée globale de la seconde partie de l'œuvre. Les paroles du centurion à Jésus dans l'évangile de saint Matthieu (Mt 8:8) sont citées sous la rubrique *Prière avant la communion* parce que ce texte, légèrement modifié, se retrouve juste à cet endroit dans la liturgie eucharistique: Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir mais dis seulement une parole et je serai guéri.

A titre d'épigraphe pour le premier mouvement dans la série sur la vie de Jésus, mouvement V, Messiaen cite Isaïe 9:5 dans la version trouvée dans le chant d'entrée (introït) de la grand-messe du jour de Noël. A propos des textes de l'évangile de saint Jean sur le miracle des pains en Galilée alors que Jésus rassasia plusieurs milliers de personnes de cinq pains et de deux poissons, Messiaen choisit un passage (16:20-21) du livre de la Sagesse de Salomon, un des écrits deutérocanoniques; le texte traite du miracle de la manne qui tombait sur les Israélites lors de la traversée du désert mais les mots furent appliqués à l'Eucharistie et sont cités dans la liturgie.

Plusieurs des autres épigraphes sont tirées de textes catholiques bien connus. *Adoro te devote*, une hymne de Thomas d'Aquin (c:a 1225-1274), est chanté lors du salut du saint sacrement et à la Fête-Dieu, le jour à la fin du printemps où l'on célèbre particulièrement le mystère de l'Eucharistie. Le mouvement I tire son

titre du début de l'hymne; une de ses strophes centrales est citée dans le mouvement III et les énoncés de l'hymne sur ce qui assure de la présence réelle du Christ sous les apparences du pain se retrouvent en tête du mouvement XII. (Selon la tradition de pensée dont il est ici question, les apparences extérieures de pain et de vin sont une enveloppe autour de la présence divine plutôt que des symboles manifestant cette dernière.) Les paroles de l'épigraphe du mouvement IV font partie d'une vieille série de prières souvent récitées: l'Acte de foi, l'Acte d'espérance et l'Acte d'amour. Deux citations de Bonaventure (c:a 1217-1274) expriment l'intimité de la piété devant l'Eucharistie. Dans la tradition de Messiaen, on souligne surtout l'aspect personnel et intérieur de l'Eucharistie: sa signification pour l'homme intérieur, l'abandon et la communion intime avec le Christ, l'anticipation de la vie éternelle avec lui. Le même esprit anime l'extrait d'une conversation entre l'âme et le Christ dans *l'Imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis du 15^e siècle. Une des citations du mouvement VI est de Columba Marmion (1858-1923), un abbé irlandais du monastère bénédictin de Maredsous en Belgique au début de notre siècle et un des maîtres de Messiaen. Son message spirituel, ancré dans la tradition bénédictine mais aussi ouvert à l'héritage de Thomas d'Aquin, était concentré sur le Christ et la communion avec lui. La citation de Marmion actualise l'enracinement de Messiaen dans la tradition française intellectuelle et spirituelle appelée "Renouveau catholique".

Le langage musical

Des parties du *Livre du Saint-Sacrement* sembleront certainement de la musique difficile ou avancée à un auditeur qui n'est que moyennement familiarisé avec l'art musical contemporain. Messiaen utilise le langage tonal très libre qu'il a développé pendant la période "expérimentale" des années 1950 et que l'on rencontre dans le *Livre d'orgue* (1951) par exemple.

Ailleurs dans l'œuvre, les moyens d'expression sont plus rapprochés de la mélodique et de l'harmonie plus anciennes. Des parties du *Livre du Saint-Sacrement* rappellent beaucoup les premières œuvres de Messiaen avec une

harmonie (et une mélodique teintée d'harmonie) qui part de la musique des impressionnistes, surtout de Debussy. Dans ses compositions premières déjà, Messiaen avait élaboré un nombre de "modes à transpositions limitées" (combinaisons tonales qui ne peuvent être transposées qu'un nombre limité de fois) qu'il a continuellement utilisés au cours des années, à la fois comme matériel mélodique et comme base d'accords.

Le langage tonal est entièrement caractéristique de Messiaen qui a développé ses propres moyens stylistiques le distinguant nettement des autres compositeurs du 20^e siècle. Une richesse de couleurs dans la suite des accords, certains intervalles fréquents (par exemple la quarte augmentée), une exploitation astucieuse des ressources sonores de l'orgue, un rythme continuellement varié aux insertions de pieds changeants et compliqués de l'ancienne poésie grecque et surtout de la tradition musicale de l'Inde, une technique mélodique où de grandes lignes ont reçu l'influence du chant grégorien (lorsqu'il ne s'agit pas simplement de citations ou de variations sur des thèmes grégoriens) et dans tout cela une volonté très perceptible de peindre des scènes et d'exprimer des états d'esprit — tout cela marche sur les traces des œuvres antérieures de Messiaen.

Le chant d'oiseaux joue un rôle important dans le *Livre du Saint-Sacrement*, ce don musical de la nature elle-même que Messiaen a exploité systématiquement dans ses compositions depuis 1940 et qui, un certain temps, domina entièrement dans sa musique. Le plus remarquable avec le chant d'oiseaux dans le *Livre du Saint-Sacrement* est que les oiseaux, dont le chant est ici imité, vivent en Israël — ainsi, comme l'écrit le compositeur dans ses notes, seulement des oiseaux que Jésus lui-même a pu entendre. La pensée théologique fait son chemin jusque dans le choix du chant d'oiseaux, ce qui confirme avec précision l'image d'Olivier Messiaen comme un musicien créatif dont toute la pensée et l'œuvre sont imbues de sa conception de la vie et de sa piété catholiques. Plusieurs des oiseaux sont des espèces qui ne vivent pas dans des régions plus nordiques. Les cris des oiseaux furent notés dans des lieux et des endroits tels qu'au bord de la mer Morte,

sur les rives du Jourdain, dans le désert de Judée près de Jérusalem et autour de Tel Aviv. La notation fut effectuée lors d'un voyage en Terre Sainte juste avant que Messiaen ne commence la composition du *Livre du Saint-Sacrement*. L'auditeur qui s'attend à des interprétations réservées des textes évangéliques sera certainement surpris — d'abord peut-être même choqué — d'entendre par exemple la représentation de l'institution de l'Eucharistie, ce moment des plus sérieux où Jésus initie ses disciples au sacrifice qu'il offrira en donnant sa vie sur la croix. L'atmosphère dans la salle de la cène est peinte à l'aide d'accords paisibles, les paroles du Christ "Ceci est mon corps, Ceci est mon sang" sont exprimées au moyen de suites solennelles et lourdes d'accords — mais la fenêtre de la salle est ouverte et dehors un oiseau chante...

Dans le *Livre du Saint-Sacrement*, Messiaen utilise avec modération la technique du langage musical codé (appelé langage communicable) qu'il a développée dans *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Dans ce langage codé, les lettres sont représentées par des hauteurs de sons et des valeurs de notes définies ce qui rend possible l'"épellation".

Tout ceci fait du *Livre du Saint-Sacrement* une somme du travail musical infatigable de Messiaen au cours d'une soixantaine d'années — un travail qui visait à repousser les limites de la musique dans le but d'atteindre une dimension universelle dans la musique et de produire (ainsi qu'il le dit lui-même) "une musique qui touche à la fois à tout et à Dieu".

Première partie

I. Adoro te (Je t'adore)

Je t'adore, Divinité cachée. (de *Adoro te*, Thomas d'Aquin).

L'âme qui se prépare au mystère de l'Eucharistie doit le faire dans une attitude d'adoration parce que l'Eucharistie est un prodige incompréhensible, un phénomène où le monde s'ouvre vers le divin. La musique a la forme de lentes suites d'accords.

II. *Source de la vie*

Que mon cœur ait toujours soif de toi, ô puits de la vie, toi la source de la lumière éternelle! (d'une prière de Bonaventura)

Le sacrement est une source de grâce pour l'homme, une nourriture et une boisson pour l'âme qui a soif de Dieu. Une mélodie accompagnée, très expressive.

III. *Le Dieu caché*

Mes yeux ne pourraient pas supporter de te voir dans ta divine clarté. C'est par sollicitude pour ma faiblesse que tu te caches sous les apparences du sacrement. (*De l'Imitation de Jésus-Christ*, livre IV, chapitre 11)

Alors que sur la croix seule ta nature divine était cachée, ici même ta nature humaine l'est. Je confesse pourtant et je crois aux deux et je t'adresse une prière identique à celle du bon larron. (de *Adoro te, devote*, Thomas d'Aquin)

Le chant de deux oiseaux israéliens résonne dans ce mouvement *onycognathus tristranii* et *hippolais pallida*. Le thème principal est tiré de l'Alléluia grégorien de la Fête-Dieu dont le texte liturgique est: "Ma chair est vraiment une nourriture et mon sang vraiment une boisson. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui" (Jn 6:56-57). Le mouvement retient que c'est un Christ dissimulé sous des apparences visibles qui est donné dans l'Eucharistie; la musique veut exprimer ce secret mystérieux.

IV. *Un acte de foi*

"Mon Dieu, je crois entièrement et fermement en toi." (de l'Acte de foi)

L'âme s'approche du mystère avec une conviction ferme et inébranlable: une musique aux accords staccato résolus qui exprime la certitude de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie.

Deuxième partie

V. *Puer natus est nobis*

Un enfant nous est né, un fils nous est donné. (Is 9:5 selon la traduction de l'introït du jour de Noël)

Le mouvement se termine par le chant du chanteur des oliviers (*hippolais olivetorum*) mais il consiste en gros en une fantaisie sur la mélodie de l'introït du jour de Noël dont les notes initiales (le saut de quinte sol-ré-ré) reviennent plusieurs fois.

VI. *La manne et le pain de vie*

Tu as donné à ton peuple une nourriture d'anges; inlassablement, tu lui as envoyé du ciel un pain tout préparé, capable de procurer toutes les délices et de satisfaire tous les goûts. Et la substance que tu donnais manifestait bien ta douceur à l'égard de tes enfants, puisque, s'accommodant au goût de qui la consommait, elle se transformait selon le désir de chacun. (Sg 16:20-21)

La vie que le Christ nous donne dans la communion est sa vie entière avec tous les dons spéciaux qu'il nous a mérités en vivant lui-même pour nous tous ces mystères. (Don Columbo Marmion, *Le Christ dans ses mystères*, chapitre 18)

Je suis le pain vivant, descendu du ciel. Qui mangera ce pain vivra à jamais. Et le pain que moi, je donnerai, c'est ma chair pour la vie du monde. (Jn 6:51)

La méditation sur la multiplication des pains en Galilée et les paroles de Jésus: "Je suis le pain de vie ..." font penser au miracle de la marche au désert alors que la manne tomba du ciel sur les Israélites (Ex 16). C'est le désert avec sa sécheresse et sa stérilité qui est d'abord décrit dans la musique. Les oiseaux qui chantent sont des oiseaux désertiques: *oenanthe lugens* et l'alouette du désert (*ammomanes deserti*).

VII. *Les ressuscités et la lumière de la vie*

Qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres, mais aura la lumière de la vie. (Jn 8:12)

Qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle et je le ressusciterai au dernier jour. (Jn 6:54)

L'association passe des paroles de Jésus sur lui-même comme le pain qui donne la vie éternelle à celles (dans un autre contexte) où il dit qu'il veut donner la lumière de la vie à ceux qui le suivent. La musique exprime la splendeur et l'éclat de la vie après la mort. Elle consiste en roulades et en suites d'accords brillants et étincelants. Au début et à la fin est "épelé" (en langage communicable) le mot "résurrection", avec force et puissance.

VIII. *L'institution de l'Eucharistie*

Ceci est mon corps. Ceci est mon sang. (Mt 26:26, 28)

Un ancien pied grec, (bref, long, long), est utilisé dans la calme succession d'accords qui dépeint la scène dans la salle de la cène avec son atmosphère solennelle et sérieuse la veille au soir de la mort de Jésus. De puissants accords dans le troisième "mode" de Messiaen se profilent contre cet arrière-plan; ce sont les mots de Jésus, répétés trois fois. La chant du rossignol (*luscinia megarhynchos*) entre par la fenêtre.

IX. *Les ténèbres*

Jésus leur dit: C'est votre heure et le règne des Ténèbres. (Lc 22:53)

Arrivés au lieu dit du Crâne, ils le crucifièrent! (cf. Lc 23:33)

A partir de la sixième heure, l'obscurité se fit sur tout le pays. (Mt 27:45)

On devine trois formes de ténèbres que la musique doit rendre: "les ténèbres" du mal qui prennent le pouvoir lorsque Judas Iscariote sort pour trahir Jésus; les "ténèbres" et l'insupportable douleur impliquées par le crucifiement et la mort sur la croix; et les ténèbres sur le pays mentionnées par les évangélistes. Des moyens musicaux variés — surtout des clusters — évoqueront le chaos et les ténèbres et comment le corps de Jésus, sur la croix, est tendu à se rompre.

X. *La résurrection du Christ*

Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant? (Lc 24:5)

La musique, en fortissimo tonnant et resplendissant, symbolise la force prodigieuse avec laquelle Jésus fut réveillé des morts et se présenta ressuscité.

XI. *Le Christ apparaît à Marie de Magdala*

Marie de Magdala se tenait près du tombeau, et sanglotait. Elle se retourna et vit Jésus qui se tenait là, mais sans savoir que c'était lui. Jésus lui dit: "Marie!" Elle cria: "Rabbouni!" (c'est-à-dire maître). Jésus lui dit: "Va trouver les frères et dis-leur ce que j'ai dit: Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu." (cf. Jn 20:11-17)

Ce mouvement est le plus long et le plus isolé de l'œuvre. La scène de l'évangile de saint Jean où Jésus apparaît à Marie de Magdala est peinte graduellement: Marie qui sanglote dans la noirceur de l'aube; la rencontre avec Jésus qu'elle ne reconnaît d'abord pas et son appel décisif "Marie!"; l'intuition grandissante, émerveillée de Marie au sujet de qui se tient devant elle; la reconnaissance et l'acquiescement soudains; son adoration; l'ordre de Jésus d'aller vers les apôtres et de leur dire que lui — le Fils — monte vers le Père.

La musique illustre ce récit: des sonorités sombres au début; puis des accords lents, solennels, comme d'au loin; un long passage dont le tempo et la force augmentent, décrivant l'étonnement grandissant de Marie, et ainsi de suite. Les mots "Fils", "Père", "votre Père", "Dieu", "votre Dieu" et enfin "apparition" sont épelés à l'aide du langage communicable. Le chant d'oiseaux dans la partie du Fils qui monte vers le Père provient d'un *iranian gutturalis*. Le mouvement se termine en pianissimo: une apparition divine touche à sa fin.

Troisième partie

XII. *La transsubstantiation*

La vue, le toucher et le goût ne peuvent pas te distinguer; seul ce que j'entends convainc ma foi. Je crois tout ce que le fils de Dieu a dit. Il n'y a pas de plus vrai que cette vérité. (de *Adoro te devote*, Thomas d'Aquin)

A partir de ce mouvement, l'œuvre se rattache au déroulement de la liturgie eucharistique. D'abord au fait que du pain et du vin deviennent le corps et le sang du Christ, selon la foi catholique. La musique, complexe et calculée jusque dans les moindres détails, décrira la transsubstantiation comme un secret qui dépasse

l'entendement humain. Un tissu compliqué à trois voix, la mélodie grégorienne du chant de communion de la Fête-Dieu et deux chants d'oiseaux (*pycnonotus barbatus* et *streptopelea senegalensis*) composent le matériel musical.

XIII. Les deux murs d'eau

Les eaux se fendirent et les enfants d'Israël s'engagèrent dans le lit asséché de la mer, avec une muraille d'eau à leur droite et à leur gauche. (Ex 14:21-22)
L'hostie est rompue mais non brisée; chaque morceau renferme tout ce que l'hostie est. Ce que l'on divise n'est aucunement son essence mais seulement son signe — ni l'état ni la grandeur de Celui qui est présent sous les apparences du signe ne sont modifiés. (de la séquence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas d'Aquin)

L'acte liturgique de la rupture en deux du pain eucharistique sert de base au treizième mouvement. La méditation sur la fraction du pain fait une association d'idées avec le moment où les eaux se fendirent lorsque les Israélites sortirent d'Égypte — la délivrance qui, pour la chrétienté, est un présage de la délivrance du péché et de la mort grâce au Christ. Le mouvement est dominé musicalement d'énormes vagues d'accords qui forment une correspondance sonore aux masses d'eau qui s'élèvent comme deux murs. Deux espèces d'oiseaux chantent: un *hippolaïs polyglotta* et un *acrocephalus stentoreus*. Au milieu du mouvement, Messiaen laisse les eaux reprendre calmement leur place.

XIV. Prière avant la communion

Seigneur, je ne suis pas digne... Mais dis seulement un mot... (Paroles du centurion, Mt 8:8)

Ce mouvement utilise différents thèmes grégoriens reliés à l'Eucharistie ou à la célébration de la présence et de la manifestation de Dieu d'autres façons: l'*Alléluia* pour la messe de la dédicace, la séquence *Lauda Sion Salvatorem* et le graduel de l'Épiphanie. Des accords paisibles, "humblés", s'y mêlent.

XV. *La joie procurée par la grâce*

Je viens vers toi, Seigneur, pour goûter au don et me réjouir de ton saint banquet que tu as préparé aux pauvres. (*De l'Imitation de Jésus-Christ*, livre III, chapitre 5)

Dans plusieurs œuvres antérieures de Messiaen, la joie surnaturelle procurée par la rencontre avec le mystère divin est exprimée par des chants d'oiseaux. C'est aussi ici le cas: le *pycnonotus barbatus*, l'*onycognathus tristranii* et l'*iranianus gutturalis* donnent un concert.

XVI. *Prière après la communion*

Mon parfum et ma clémence, ma sérénité et ma douceur... (Bonaventure)

Recevoir le don est goûter une douceur et connaître une paix au-delà de tout entendement, de toute pensée et de tout sentiment. Les paroles que Bonaventure laisse le Christ prononcer s'interprètent par une musique tendre et mélodieuse.

XVII. *La Présence multiple*

Un le reçoit, mille le reçoivent — l'un reçoit autant que l'autre: tous le reçoivent mais il ne se consomme pas. (de la séquence *Lauda Sion Salvatorem*, Thomas d'Aquin)

Aux paroles de Thomas sur la portée de l'Eucharistie répond une musique puissante grandement caractérisée par l'intervalle du triton, la quarte augmentée, un des traits les plus distinctifs de la musique de Messiaen.

XVIII. *Offrande et Alléluia final*

Je t'offre, Seigneur, tout transport d'amour et de joie, tout ravissement, toutes les apparitions et les visions célestes confiées aux âmes des saints. (*De l'Imitation de Jésus-Christ*, livre IV, chapitre 17)

Vers la fin du dernier mouvement, le mot "joie" est épelé en *langage communicable* et l'œuvre atteint une brillante apogée musicale. L'arrivée de cette explosion de joie musicale immodérée est préparée par une mélodie monodique qui exprime comment l'âme se confie à Dieu, le caché qui se donne lui-même aux hommes dans le mystère de l'Eucharistie.

Anders Ekenberg

Hans-Ola Ericsson est né à Stockholm en 1958. Il reçut ses premières leçons d'orgue alors qu'il n'était encore qu'un enfant et le chœur d'enfants de Stockholm est à la base de sa carrière. Son premier professeur fut l'organiste, chef de chœur et compositeur Torsten Nilsson. Hans-Ola Ericsson étudia avec lui le contrepoint, la composition et l'interprétation à l'orgue. Il commença à composer en 1974 déjà — l'année même de ses premiers concerts publics comme organiste.

En 1976, Hans-Ola Ericsson entreprit des études de musique sacrée au Conservatoire de Stockholm mais, un an plus tard, il se rendait à Freiburg im Breisgau, Allemagne, pour y poursuivre son éducation à la Staatliche Hochschule für Musik. Il y travailla la composition avec Prof. Klaus Huber et Prof. Brian Ferneyhough, le piano avec Prof. Edith Picht-Axenfeld et l'orgue avec Prof. Zsigmond Szathmáry.

En 1979, il revint à Stockholm y achever ses études en musique sacrée et y passer l'examen d'organiste et maître de chapelle en 1981. Suivit un nouveau séjour à Freiburg et, en 1983, il termina ses études de composition et passa l'examen de soliste dans la classe de Szathmáry. Au printemps de 1984, il fut l'élève du compositeur Luigi Nono à Venise, Italie.

Durant ses années d'études déjà, il fit plusieurs enregistrements radiophoniques et des tournées de concerts comme organiste en Europe et aux Etats-Unis. Grâce à ces activités, Hans-Ola Ericsson s'est fait connaître comme un excellent interprète de musique ancienne et moderne et il a participé à plusieurs festivals partout en Europe. Il a même travaillé comme répétiteur au Chœur de la Radio, au Chœur de Chambre et au Chœur Philharmonique de Stockholm. En 1981, il recevait, ainsi que ses collègues Ole Lützow-Holm et Richard P. Scott, le prix Karl-Sczuka distribué par Südwestfunk. Au cours des années, il gagna plusieurs bourses et reçut des commandes de compositions. Au printemps de 1987, il se rendit au Japon comme soliste avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise.

En automne 1984, il commença à travailler comme professeur d'interprétation de musique d'orgue contemporaine aux conservatoires de Stockholm, Gothenbourg et Malmö. Depuis l'automne 1986, il est le principal professeur d'orgue solo au Conservatoire de Piteå et il y détient une chaire de professeur depuis 1989; il s'installa à Piteå en automne 1988 et il enseigne l'orgue aux conservatoires de Malmö et de Gothenbourg. Il enregistre l'intégrale des œuvres pour orgue de Messiaen (BIS-CD-409, 410, 441, 442 et 464 sont déjà sur le marché).

Les images des couvertures que nous avons choisies pour illustrer la musique d'orgue d'Olivier Messiaen sont tirées du livre d'oiseaux d'Olof Rudbeck. Le travail sur ce livre fut commencé en 1693 et l'auteur avait pour but de produire un livre couvrant la faune ailée de Suède. Il reçut du roi la permission de tirer des oiseaux partout dans le pays afin d'avoir des modèles lors de la réalisation des planches faites grandeur nature. Dans les années 1727-29, Olof Rudbeck se servit de ces planches lors de conférences en zoologie à l'université d'Upsal. Un de ses jeunes élèves d'alors était Carl von Linné qui devait ensuite utiliser les dessins de Rudbeck comme point de départ pour sa distinction des espèces dans les œuvres innovatrices *Fauna Svecica* et *Systema natura*. Les travaux classiques d'Olof Rudbeck ne furent cependant pas imprimés avant 1985! Rudbeck était un grand adepte des sciences naturelles avec une prédisposition spéciale pour les oiseaux. Cet amour des oiseaux se fait aussi énormément sentir dans la musique d'Olivier Messiaen. C'est pourquoi nous avons laissé certaines des espèces d'oiseaux que Messiaen a rendues dans ses œuvres décorer les couvertures de cet album musical. Grâce au choix des illustrations de Rudbeck, nous avons associé deux grands artistes qui, chacun à sa manière, a rendu quelque chose qui nous tient au cœur, soit la nature et les oiseaux.

The Organ of Luleå Domkyrka (Luleå Cathedral)

Built 1984-1987 by Grönlunds Orgelbyggeri, Gammelstad, Sweden. The organ-builders, Anders and Jan-Olof Grönlund, were present at the recording sessions for this CD and — at the suggestion of Hans-Ola Ericsson — changed the intonation of the instrument, thereby increasing its suitability for the performance of Messiaen's music.

61 stämmor, 3 manualer och pedal. Disposition:

HUVUDVERK (I)

Principal 16': (ljudande i fasaden); Gedackt 16': Dubbelflöjt 8': Gamba 8': Principal 8' (ljudande i fasaden); Oktava 4': Blockflöjt 4': Kvinta 2 2/3': Oktava 2': Mixtur II: Mixtur V-VI: Grand Cornet V: Trumpet 16': Trumpet 8': Trumpet 4': Cymbelstjärna.

ÖVERVERK (II)

Principal 8': Spetsgamba 8': Gedackt 8': Koppelflöjt 4': Oktava 4': Oktava 2': Nasat 1 1/3': Siffelflöjt 1': Sesquialtera II: Scharf IV: Dulcian 16': Cromorne 8': variabel tremulant.

SVÄLLVERK (III)

Borduna 16': Fugara 8': Flûte harmonique 8': Italiensk Principal 8': Voix céleste 8': Kvint 5 1/3': Flûte traversière 4': Oktava 4': Ters 3 1/5': Spetskvint 2 2/3': Oktava 2': Ters 1 3/5': Mixtur IV: Terscymbel III: Bombarde 16': Trompette harmonique 8': Oboe 8': Vox humana 8': Trumpet 4': Eufon 8': variabel tremulant.

PEDAL

Untersatz 32': Principal 16': Violon 16': Subbas 16': Oktavbas 8' (ljudande i fasaden); Borduna 8': Oktava 4' (ljudande i fasaden); Nachthorn 2': Mixtur IV: Kontrafagott 32': Basun 16': Trumpet 8': Trumpet 4'.

Tonomfång: Man. C—c''''', ped. C—g'.

Koppel: HV/ÖV, HV/SV, ÖV/SV, P/HV, P/ÖV, P/SV.

Mekanisk traktur och registratur.

Självjusterande mekanik.

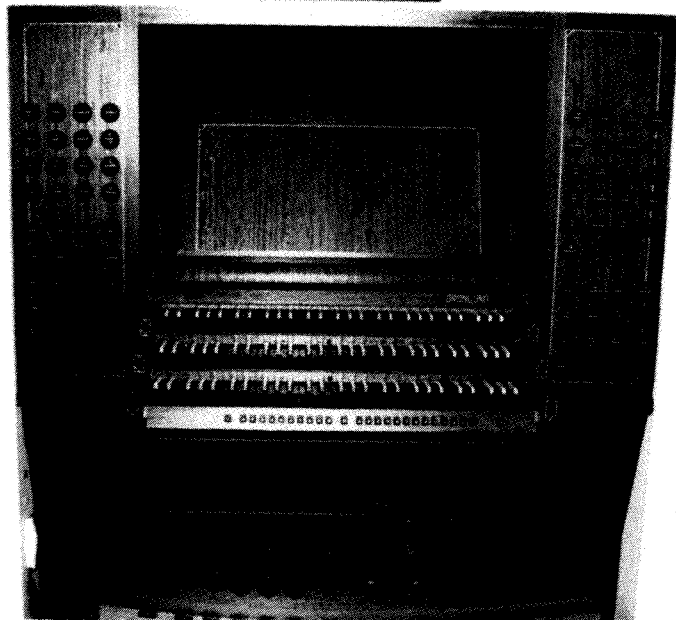
200 Setzer-kombinationer.

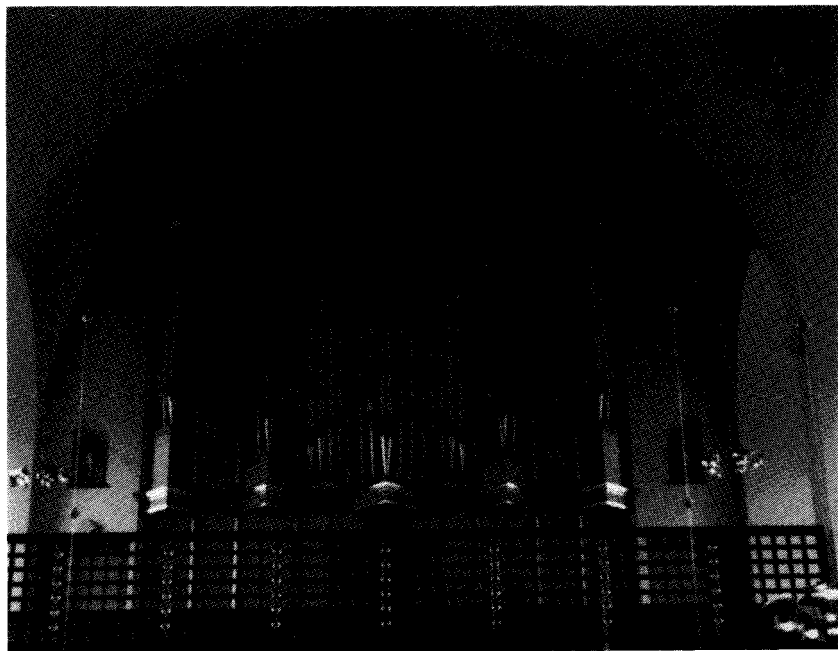
Disposition och avsyning: Professor Gotthard Arnér, Stockholm.

Intonatörsteam: Anders Grönlund, Jan-Olof Grönlund, Rune Rönqvist, Håkan Lundbäck.

Fasadutformning: Grönlunds Orgelbyggeri i samarbete med arkitekt Bertil Franklin, Luleå.

Målningsarbetet utfört av Lindbergs Måleri, Töre.







Olivier Messiaen

Hans-Ola Ericsson